yeni sinema

sinema dergisi • mayıs 1968 • 4 lira

romen sineması
jean-luc godard
langlois olayı
jean renoir



18

yeni sinema 18

yıl 3 sayı 18 mayıs 1968

içindekiler

yeni sinema - türk sinematek derneği'nin organı olarak ayda bir yayımlanır sinema dergisi sahibi: sinematek adına şakir eczacıbaşı sorumlu yazı işleri müdürü / hüseyin hacıbaşıoğlu - teknik sekreter / jak şalom yazı kurulu / onat kutlar, hüseyin baş, giovanni scognamillo, cevat çapan, tuncan okan kapak düzeni / sungu çapan dergide yayımlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz dergiye yazı vermek ve başka konularda görüşmek için her cumartesi 10-12 arasında aşağıdaki adrese başvurulabilir - yönetim yeri / mis sokak, 12 şerif han, kat 3, beyoğlu / istanbul tel: 49 87 43 - ankara temsilcisi / abdullah nefes ankara bürosu / mithatpaşa caddesi, birlik ap. 48/9, yenişehir tel: 12 00 06 her çeşit yazışma / p.k. 307 beyoğlu / istanbul ilân tarifesi / arka kapak içi tam sayfa 1000 TL, yarım sayfa 600 TL. sayısı dört, yıllığı kırksekiz liradır dizgi: alfabe matbaası baskı: fono matbaası tel: 27 70 14 kapak baskısı / san reklâm ajansı, tel: 49 11 22 son baskı tarihi 4 mayıs 1968.

yarışma bir ortamdır

8 ve 16 mm. lik kısa filmlerin katılabildikleri «Hisar Kısa Film Yarışması»nın ikincisi önümüzdeki ay yapılıyor. Geçen yıl, hemen hepsi de her yönden «amatör» olan genç sinemaseverlerin 40'a vakın kısa filmle katıldıkları bu yarışmaya, Yeni Sinema'da yayınladığımız yazılarla özel bir önem verdiğimizi okurlarımız farketmişlerdir. Bir sinema kulübünün dar olanaklarının ve ilk defa film çekmenin olumlu ya da olumsuz bütün tipik izlerini taşıyan bu gösterilere dikkatle eğilişimizi yanlış anlayanlar oldu. Bazı kişiler Hisar Yarışmasına katılan filmleri gerçekleşmesini istediğimiz Ulusal Türk Sinemasının örnekleri olarak gösterdiğimizi sandılar. Oysa yarışmaya katılan filmler çok çeşitli anlayışların birbirine benzemez örnekleriydi. Öbür yandan ilk denemeler olmanın ötesinde iddialar da taşımıyorlardı. Tek ilginç yönleri, genç sinemaseverlerin, Yeşilçam piyasasının yozlaştırıcı etkilerinin dışında içtenlikle ve tavizsiz giriştikleri birer deney oluşlarıydı. Bu deneylerin, aynı tutku, heyecan, ağırbaşlı tutum devam ettiği sürece olgunlaşacakları ve günün birinde gerçekten özgün ve tutarlı bir anlatıma ulaşabileceklerine inanıyoruz. Ayrıca bu amaçlara ulaşılması zorunludur, genç sinemacı için bir görevdir. Genç sinemacı şimdilik yaptığı işin bir «sinema olayı» olarak sınırlarının farkında olmalı, yapılan işe «yanıltıcı» bir önem vermemeli, ancak Ulusal Sinemanın sorunlarına sahip çıkmak için hazırlandığını da bilmelidir.

Bu yüzden İkinci Hisar Kısa Film Yarışması'na hazırlandıkları şu günlerde kimler olduklarını kesin olarak bilmediğimiz genç sinemacıların, eserlerini yaratırken, bizim olan bir sinemanın ilk şartını, yani Türk insanını ve ülke gerçeklerini ak perdeye yansıtma şartını bir an için bile gözden uzak tutmayacaklarına inanmak istiyoruz.

Hiç bir ard düşüncenin, hiç bir yanlış kalıbın, hiç bir satış kaygısının gölgelemediği gerçek insan yüzlerini, insanımızın yalansız, çıplak gerçeklerini, mümkün olan en olgun biçimler içinde bize getirmelerini istiyoruz yarışçılardan. Yarışma bir ortamdır. Bu ortamı değerlendirmek elimizde ve buna zorunluyuz.

II. hisar kısa filim yarışması

Robert Kolej Sinema Kulübü'nün 27 30 Haziran tarihleri arasında düzenleyeceği **II. Hisar Kısa Film Yarışmasına** daha iki ay olmasına rağmen kayıtların hazırlanması bu yılki yarışmanın oldukça çekişmeli geçebileceğini göstermektedir. Ancak, geçen yılki yarışma sırasında bugün bile yargıcılar kurulu üyelerinin dışında içeriğini kesinlikle kimsenin bilmediği bazı olayların, bu yıl yarışmanın dışında tutulması zorunluluğu, düzenleyicilerin üzerinde dikkatle durmaları gereken bir konu olacaktır. Bu yıl yarışmaya katılmak için başvuranların sayısının çokluğu, değerlendirmenin iki kademede yapılmasını gerektirmiştir. 5 kişilik ön jüri ilk elemeyi yapacak, daha sonra sinema derneklerinin temsilcilerinden, sinema eleştirmecilerinden ve yüksek okullarda sinema eğitimi yapan öğretim üyelerinden kurulu 13 kişilik yarışma jürisi değerlendirmeyi yapacaktır.

Burada da dikkati çeken nokta, geçen yılki 17 kişilik jüri'nin saatlerce bitip tükenmek bitmeyen verimsiz toplantılarından sonra bu denli kalabalık bir yarışma jürisinin, karar vermekte ne derece isabetli olacağıdır. Bu gibi kurullarda, genellikle bir - iki kişinin tartışmaları sürüklediği öbür üyelerin parmak kaldırmaktan başka bir şey yapmadıkları bilindiğine göre jürinin çözümlenmesi ne derece güç bir sorun karşısında kalacağı daha bugünden belli olmaktadır. Nitekim daha bugünden jüri üyeliği teklif edilen bazı yazarların bunu geri çevirdiklerini öğreniyoruz. İlk yılın başlangıca yorulan ve hoşgörülen aksaklıklarının bu yıl kabul edilemeyeceklerini göz önünde tutarak yarışmada görev alacaklara başarılar dilemekten başka yapacak şey kalmıyor.

Yarışmaya katılan filmlerin banyo ve kurgu gibi işlemlerinin yetişememesinden doğan aksaklıkları gidermek, aynı zamanda yarışmacıların filmleri üzerinde daha çok çalışmalarını sağlamak amacıyla bu yıl yarışmaya kaydolma tarihi ile film teslim tarihi birbirinden ayrılmıştır. Kayıt işlemlerinin en geç 25 Mayıs tarihine kadar tamamlanmış olması gereklidir. En son film teslim tarihi ise 17 Haziran'dır. Bu tarihler dışında yapılacak başvurmalar kabul edilmeyeceklerdir. 30 Haziran tarihinde düzenlenecek kapanış gecesinde verilecek olan büyük ödüller aşağıdadır:

8 mm birinci ödülü: Bronz Burç ve 1500 TL.

16 mm birinci ödülü: Bronz Burrç ve 2500 TL. lık Shell ödülü.

Ayrıca özel kurum ve kişiler ödül vermeyi kararlaştırmışlardır. İkincilik ödülleri ve öbür özel ödüller 25 Mayıs tarihinde çıkarılacak olan **Görüntü** dergisinin **Yarışma Özel Sayısı**'nda ve gazetelerde ilân edi-



I. HİSAR YARIŞMASININ EN İYİSİ: ÇİRKİN ARES

lecektir.

Bilindiği gibi yarışmaya 8 ya da 16 mm, sesli ya da sessiz, konulu, belge ya da canlı resim filmleri katılabilmektedir. Konulu filmler 5 ilâ 30 dakika, canlı resim filmleri ise en az 1 dakika uzunluğunda olmalıdırlar. Reklâm filmleri yarışmaya katılamayacaklardır. Yarışma hakkında daha geniş bilgi edinmek için **Robert Kolej Sinema Kulübü P. K. 8 Bebek,** adresine başvurulabilir. Yarışmaya katılmak isteyenler dergimizin Sinema Kulüpleri sayfasında yayımladığımız Kayıt Fişi'ni doldurup aynı adrese göndermelidirler. J. Ş.

i.t.ü. ve tv..

— **İstanbul Teknik Üniversitesi Televizyonu** deneme yayınlarını olanakları oranında sürdürmeye çalışmaktadır. Teknik bilgi ve yayınlar için gerekli malzeme noksanlığına rağmen, tamamen amatör bir ruhla çalışan öğrencilerin hazırladıkları programların bugün 30 40.000 kişilik bir seyirci kitlesine sahip olduğu sanılmaktadır. Seyircilere sunulan programlar arasında özellikle geçen yılın Aralık ayından beri yapılan **«Türk Belge Filmi Çalışmaları»** dikkati çekmektedir. Bu programda **Hitit Güneşi**'nden başlayarak bugüne dek çevrilmiş bulunan belge filmleri tarihsel gelişmeleri içinde sunulması yanında **İTÜ** Foto Film Merkezi **Başkanı Yılmaz Zenger** tarafından belge filminin dünyadaki tarihsel gelişimi üzerinde bir konuşma yapılmış ve geçtiğimiz nisan ayında I. Hisar Kısa **Film** yarışmasında birincilik alan **Özer Kabaş**'ın **«Istanbul Hatırası»** adlı belge filmi gösterilmiştir.

Bunun dışında **Hasan Akbelen** Türkiye'deki sinema kulüpleri'nin çalışmaları ve en kısa zamanda bir **Türkiye Sinema Kulüpleri Federasyonu**'nun kurulması zorunluluğu konusunda bir konuşma yapmıştır. O. A.


17e. PARALLELE / 17.nci PARALEL / JORIS IVENS


THE GREEN BERETS / YEŞİL BERELİLER / J. WAYNE, M. LEROY

17. parelel

— **«Vietnam'dan Uzakta»** dan sonra olay yaratan bir film daha: **Joris Ivens'in, Onyedinci Paralel** adlı filmi. İlkinden çok daha geniş yankılar uyandırdı Fransa'da. Vietnam'dan Uzakta, savaşa karşı, savaş üzerine bir film. Onyedinci Paralel ise yine savaşa karşı ama savaşı yaşayanların üzerine bir film. Bir toplumun yirmidört saatlik yaşantısı ve savaşı. Bombalar altında bir savaş değil, bombalara karşı bir savaş. Joris Ivens filmi çekmek için Marceline Loridan ve bir Vietnam'lı doktor kadınla birlikte Kuzey Vietnam'da iki ay yaşamış. Orada yaşayan halkı saptamış alıcısıyla. Kolay kolay anlatılamayacak bu halkı, Ivens'in filmi tanıklığı demeliyiz bütünlüyor sanki. Filmden çıkınca o unutulmayan görüntüler günlerce kafanızda dolaşıyor, yaşıyorlar. Vietnam'dan Uzakta'ki hayalgücü burada yok. Onyedinci Paralel tümüyle gerçek bir film. Şaşırtıcı bir gerçeklikte hem. Korkunç ve aynı zamanda hayran edici bir yaşantı, Vietnam köylülerinki. Pirinç toplayan köylüler; uçaklar bombalarını

bırakırlarken çömelen ve bekleyen köylüler; tehlike geçiştirilince yeniden işe koyulan köylüler; gözlerinde korkunun en küçük belirtisi görülmeyen köylüler. «Bombalara bakıyoruz, yuvarlak iseler kaçıyor, sivri iseler oturuyoruz» diyen Vietnamlı kızın kaşı bile oynamıyor.

Filmin müziği, bomba ve kurşunların aralıksız seslerini çok daha başka bir yönden bütünlüyor. Bu müzik'le Vietnamlı yıllardır aynı dekor içinde yaşıyor. Gece bombalar patlarken, herkes tiyatroda oluyor. Yeraltındaki bir tiyatroda. Oyun yine savaş'la ilgili. Savaş'ta tiyatro ve tiyatro'da savaş. Kimini güldürür, kimini ağlatır. Asıl görülmesi gereken, yeraltındaki hastahaneler. Vietnamlıların cesaretleri. Girişte bir yazı: «Bu hastahane bir savaş alanıdır, her yatak bir zafer.» O yeraltında yaşayan aileleri, altı kez yıkılan ve yeniden altı kez oyulan topraktan kalkanları görmek gerek. O dokuz yaşındaki çocuğu görmek gerek «Annem güneyde öldü, ben burada iyiyim. Bombalar düşerken kör anneannemi sığınağa götürüyor kendim çıkıp yaralılara yardım ediyorum. Amerikalılara tutsak olursam konuşmam, çünkü asker amcalarım yurdumuz için çalışıyorlar. Onları ele veremem. Kaplandan korkarım ama Amerikalı'dan hayır» diyen. Küçücük çocukları görmek gerek, okulda herşeyden önce «Go, hands up, stop» sözcüklerini öğrenmek zorunda olan.

Joris Ivens, «**Gök ve Toprak**» filmindeki gibi burada kendisi konuşmuyor. Olayları yorumlayan bir Vietnamlı. Vietnamlı kadın «benim ülkem» dediği zaman, film bir başka boyut kazanıyor. Filmin en çok etkileyen bir yanı da görüntüleri. Yeraltı çekimleri için çok duyarlı bir film kullanılmış. Görüntülerin «grain»li ve karanlık olması filme çok büyük bir dramatik güç kazandırıyor.

Ivens'in ne istediğini çok iyi bilen bir ulustan bize getirdiği bu «kaydırma» anlatılamaz. Onu görmek on kez onu etkin olarak yaşamak gerek. O inatçı ulusun kahramanlığını görmek için. Askeri kahramanlığını değil, insanlık alanında kazandığı zaferi görmek için. En doğrusu Ivens'in söylediğini yazmak olacak: «Bu filmin Ivens'in filmi olduğunu unutmanız gerek. Hattâ bir film olduğunu bile. Ben bir film yapmadım, bir film yaşadım».-G.P.



THE HEAT OF THE NIGHT / GECENİN SICAKLIĞINDA / N. JEWISON, R. STEIGER

oscar 1968

1968 Oscar'ları her zamanki gibi sinema yazarlarının beğenmedikleri bir seçimle dağıtıldı. Uzun süredir Amerikan sineması ve bu sinemanın ödülleri konusunda kimse düş kurmadığı için olup bitenler pek ilgi uyandırmadı, ödüllerin bir tanesi dışında. **In the Heat of the Night / Gecenin Sıcaklığında, Rod Steiger**'e kazandırdığı heykelcik yanında zenci beyaz ilişkilerini ele alış biçimi ile de yılın söz konusu edilmeye değer belki tek filmiydi. Ama onun ötesinde Rod Steiger'in yanında başrolü paylaşan zenci oyuncu **Sidney Poitier'**nin başarısı dikkati çekti. Zenci sorununu ele aldığı için, satın alındığı halde önce USIS'in sonra da sansürümüzün (!) onayından bin güçlükle geçen **The Defiant Ones / Kader Bağlayınca** yönetmeni Stanley Kramer'in en iyi filmi olmadığı halde Poitier'nin oyunu yardımıyla ayakta durabiliyordu. Daha sonra **Lilies of the Field** Poitier'ye bir Oscar kazandıracaktı. **The Slender Thread / Seni Yaşatacağım** ile **To Sir with Love / Sevgili Hocamız** (ikincisi 1967'de Amerika'da en çok gelir sağlayan filmler listesinin ön sıralarında yer aldı) Poitier'nin sinema uğraşının olağan bir kazanç ilişkisinden ötede soylu bir çabayı barındırdığını göstermekteydi. Ne yazık ki Poitier'nin başarısı, benzerlerinin kurşunlanmasını önleyecek güçte değil. J. Ş.

yeni dalga'68..

— Paris'te «**Yeni Dalga 1968**» söz konusu son günlerde. Birçok genç yönetmenin sinemalarda gösterilmeye başlanan yeni filmleri bu kanıyı uyandırdı sinema yazarlarının çoğunda. Pierre Billard **Express** dergisine yazdığı bir makalede konunun önemini belirterek «Bir yeni dalgayı öbürü kovalıyor.



LA FILLE D'EN FACE / KARŞIKİ KIZ / MARIKA GREEN, JOEL BARBOUTH

Paris'te ayın olayları 30 yaşından küçük dört yönetmenin ilk filmlerinin sinemalara çıkması. **Yves Boisset'nin** (28 yaşında) **Les Jardins du Diable / Şeytanın Bahçeleri, Guy Gilles**'in (27 yaşında) **Au Pan Coupé**'si, **Francis Leroi**'nin (21 yaşında) **Pop Game**'i ve **Jean - Daniel Simon'un La Fille d'en Face / Karşıdaki Kız'ı.** 1958 den bu yana her yıl yirmiye yakın genç yönetmenin sinemaya ayak bastıkları görüldü ama bunlardan pek azı ikinci filmlerini çevirebildiler. 1968 Yeni Dalga'sı on yıl öncesine göre daha kuvvetli başlıyor işe. Bu genç yönetmenlerde dikkati çeçen, daha şimdiden bir çeşit profesyonelleşme olmaları. Kuşkusuz, bu gençler Sinematek'e gittiler ama asıl önemli olan çok genç yaşlarından beri alıcıyı kullanmış olmaları. Denebilir ki bunlar sinemayı fiziksel açıdan biliyorlar. Yves Boisset ilk yönetmen yardımcılığını Uzak - Doğu'da yaptığı zaman 20 yaşında bile değildi. Guy Gilles 16 mm. lik ilk filmini Cezayir'de çektiği zaman 19 yaşına yeni basmıştı. Hele Francis Leroi, ailesinin 8 mm. lik alıcısını babasının sert yasaklarına rağmen kullandığında 11 yaını yeni bitirmiş, Claude Chabrol'ün Landru'deki yardımcılığını yaptığı zaman ise 16 yaşını doldurmasına birkaç ay kalmıştı. Bu genç yönetmenlerin yakında ikinci filmlerini çevirmelerini dilemek bile yersiz. Oldu bile çünkü.»

wayne ve fuller

— Vietnam Savaşı'nın Amerikan perdelerine yansımasını bekleyenler aradıklarını pek yakında bulacaklar. Sıkı «demokrat»lardan **John Wayne**'in yönetip, sıkı oyunculardan John Wayne'in başrolde oynadığı **The Green Berets / Yeşil Bereliler** sinemalarda gösterilmeye başlandı. Filmin rengini belirtmek gereksiz tabii. «Beyaz adamın Zaferi ve Amerikan ulusunun onuru uğruna iğrenç Vietkongla savaşan GI'ların albayı»nı canlandıran Wayne'in yanısıra Jim Hutton ve David Janssen başrolleri paylaşıyorlar .Amerikan «sol»unu temsil edecek hiç film yok görünürlerde. Senaryocu **Sterling Silliphant'ın** (Te Slender Thread ve In te Heat of the Night) yazdığı ve Pentagon'un beynini yok etmek üzere Vietkong'un Amerika'ya gönderdiği komando'nun serüvenlerini konu edinen senaryo bütün yapımcılar tarafından fazla «ileri» gittiği gerekçesiyle reddedildi. Ama garip olaylar olmuyor da değil Amerikada. New York Şenliği sırasında Kuzey Vietnam propagandası yapan bir film gösterilerde yer aldı. **Samuel Fuller**'in de her iki tarafın haklı ve haksız olduğu yerleri gösterecek bir film hazırladığı söyleniyor. **The Rifle** adını taşıyacak olan filmde Fuller'in kullanmakta usta olduğu şiddet, korku, cesaret, iki yüzlülük öğelerinin hepsinin yer alacağı kesin gibi, senaryoya bakılırsa. J. Ş.

locarno şenliği

— F. I. A. P. F. (Uluslararası Film Yapımcıları Federasyonu) tarafından kısa ve uzun metrajlı filmler alanında özellikle **«Genç Dünya Sineması»** nın örneklerinin yarışacağı bir şenlik olarak tanınan **Uluslararası Locarno Şenliği** bu yıl 26 Eylül - 6 Ekim tarihleri arasında yapılacak. Yarışmaya katılacak uzun metrajlı filmlerin, yönetmenlerinin ilk ya da ikinci filmleri olması gerekli. Buna karşılık filmlerin 16 ya da 35 mm. lik olmalarının önemi yok. Daha önce başka şenliklere katılan filmler yarışmaya katılamayacaklar. Kısa filmler alanında ise belge, konulu ve canlı resim filmleri yarışacaklar. Yarışmanın ödülleri en iyi filme, Üçüncü Dünya'nın ya da Güney Amerika'nın en iyi filmine, genç yönetmenlerin en iyisine, kısa filmler alanında ise en iyi filme verilecek. Filmlerin çevrildikleri dilde ve Fransızca altyazılı olması gerekli.

Yarışmaya katılmak için son kayıt tarihi 15 Temmuz 1968. Filmlerin en geç 10 Ağustosa kadar gönderilmiş olması da istenmektedir.

Bu sayının haberleri Gaye Petek, Oğuz Alpöge ve Jak Şalom tarafından derlenmiştir.

yeşilçam ' dan yeni sinema ' ya

tanju akerson

A. Giriş

Türk sineması üstüne bugüne dek sürdürülen eleştirilerin, incelemelerin gelip dayandığı bir sınır var, iyice kendini belli etti artık bu, Teoriden uygulamağa geçiş çizgisinin başlangıç noktasındayız. Türk sineması adına en amansız saldırılara uğrayanların «Nedir iyi film'den muradınız, şunu açık seçik söyleyin de yapalım. Beceremiyorsak çıkın ortaya da siz yapın, görelim bakalım» diye savunmaya geçtikleri nokta bu.. Fransız sinemasının yaşlı yönetmenleri de «Cahiers du Cinema»nın ateşli yazarlarına aynı soruyu sormuşlardı.. İngiltere'de «Özgür sinema» doğarken, Alman ve İtalyan sinemalarında kuşak değişimi olurken de benzeri sorular dolaşmıştı ortalarda. Ne oldu bütün bunların sonucu? Mevcut sinema ortamına, film anlayışına veryansın eden kişiler oturdular, ne yapmak istediklerini, nasıl bir sinema yaratmak amacında olduklarını eline boyuna kâğıda döktüler, bir takımı sinemacı kuşağının yetişmesini, ekonomik yönden varoluşunu sağlayacak kanun tasarıları üzerinde çalıştılar, bu tasarıların gerçekleşmesi için kamu düzenini zorladılar.. Bu arada usul usul kafalarındaki sinemayı beyazperde de gerçekleştirecek pratik çalışmalardan da geri durmadılar, fırsat buldukça, daha doğrusu fırsatları kendileri yaratarak kısa filmler çevirdiler, nasıl bir sinema istediklerini küçük örnekler halinde somut olarak ortaya koydular.. Ve halk oyuna dönüp «İşte bizim sinemamız bu, biz böyle bir sinema yapacağız» dediler. Uzun metrajlı denemelere giriştiklerinde herbiri kişiliklerinin damgasını vurdu filmlere.. Farklı dünya görüşlerinin, yaratıcılık boyutlarının ötesinde birleştikleri nokta, insanı yeni açıdan, yeni bir dille kavramak, anlatmak isteyişleriydi. Bu yolda çaba gösteren genç sinemacı çoğunluğu arasında birtakımı başarıya ulaştı, geri kalanı silindi gitti. Fransız yeni dalgasından ayakta kalan Godard'ın, Truffaut'nun, Resnais'in aralarında dağlar kadar fark bulunan sinemalarını aynı çatı altına sokan özellik, bu sinemacıları Renoir'den, Clair'den ayıran ortak çizgide ifadesini buluyordu.

Şimdi bizde de bütün karşılıklı suçlamaların altında ana neden olarak aynı sorun yatıyor; yeni bir sinema yaratma çabası içinde bulunanlara «Eskiler» yenilgiyi önden kabullenmiş savaşçıların umutsuzca meydan okuması gibi yapacakları işin hesabını soruyorlar.

«Yeni gerçeklik mi yapacaksınız diyorlar. De Sica'nın gecekondu filmlerini, biz de yaptık, Visconti'nin köy-işçi sorunlarını biz de işledik.. Yenidalga mı istiyorsunuz.. O da denendi.. Hem zaten tutmaz bizde bu tip sinema! Toplum yapımızla ilgisi yok.. Aksayan yanları var ama ulusal sinema yolunda ilerleyen gene bizim sinemamızdır.. Mevcut ekonomik yetersizlikler düzelse aksayan hiçbir yanı kalmayacak.. Bizle savaşacağınıza gelin elbirliği ile çalışalım, düzeltelim bu durumu». Biraz fazla sert çıktınız mı sinemayı bırakıp sosyolojik incelemelere sarılıyorlar, basıyorlar yaygarayı: «Halk sineması! Asya tipi üretim tarzı! Kültür sömürgecileri! Karagöz!.. vb.» Çok çaresiz kaldıklarında çağdaş sinemayı inkâra kadar vardırıyorlar işi. «Türk toplumu Batı toplumuna benzemez. Sinema Batı'nın ürünü bir sanattır. Türk sineması Batı sinemasıyla kıyaslanamaz» şeklindeki lâf cambazlığının arkasına sığınıp Yeşilçam'da çevrilen «garabetleri» ulusal bir film diye yutturmağa kalkıyorlar. Bu anlamsız gürültüyü koparan kişiler çok küçük bir azınlıö. Aslında Yeşilçam'ı temsil etmeyen, Yeşilçam'ın işvermediği, güçlükle film çevirebilen bir sinemacı takımı bu.. Yeşilçam bir sosyal kurum olarak kendi koşulları içinde devinip dururken bu çatışma karşısında sessizliğinini koruyor. Geri üretim tarzlarındaki hakim sınıfların değişen dünyadan habersiz kurulu düzeni «böyle gelmiş böyle gider» felsefesine kendilerini inandırarak yürüt-



DUYGU SAĞIROĞLU'NUN BİTMEYEN YOL'UNDA EN İYİ BÖLÜM

meleri gibi Yeşilçam da kulakları olan bitene tıkalı gündelik işiyle kavrulup gidiyor. Ne «Yeni Sinema» kurma davası peşinde koşanlar, ne de fahri avukatlıklarını yapan işsiz yönetmenler takımı umurlarında.. Belki «iyi filmin» yanında nasıl olsa kötü film çoğunlukta olur, bize de iş düşer elbette diye düşündüklerinden kopan gürültülere pek aldırmıyorlar.

Ne İsa'ya ne de Musa'ya yaranan yönetmenler takımının bugünkü acıklı durumu karşısında üzülmemek elden gelmiyor. Türk sinema tarihinde yeri olan çalışmalarını üzerinde uzun boylu incelemeler yapılacak örnekler olarak kabulleniyoruz şüphesiz. Onlar yapacakları şeyi yapabilecekleri kadar yaptılar. Tarihî gelişim içinde üzerlerine düşen görevi yerine getirdiler. Ama gelecek üstüne ne yetenekleri, ne de güçleri var. Tükendiler artık. «Orta kuşak huysuzluğu» içinde «yeni» ye karşı birtakım sosyoloji teorileriyle kendilerine yer bile verilmeyen kurulu sinema düzenini savunmağa kalkışmak trajı-komik bir olay!.. Yeşilçam'ın ne olduğu, nerden gelip nereye gittiği gerçeği öyle Karagöz-Orta oyunu masallarıyla sarıp sarmalanıp «Halk sineması» diye yutturulacak bir sorun olmaktan çıktı! Türk sinemasının evrensel sinema sanatı ölçülerine göre bugün içinde bulunduğu yürekler acısı durumun hangi koşullar altında meydana geldiği, Yeşilçam'ı bir sosyal kurum olarak tarihsel gelişimi içinde incelemek suretiyle bilimsel olarak ispatlanmıştır. Bu ispat karşısında Yeşilçam'dan her zaman olduğu bir ses seda çıkmamış, fahri avukatları ise iyi film yapmak için Osmanlı olmak gerek anlamında garip fikirler savurarak Mekke-i mükerremede zaman-ı saadet'in geri gelmesini isteme durumuna düşmüşlerdir.

Sinema sanatını halk sanatlarıyla aynı oluşum çizgisine sokup «Türk halk müziği oluyor da neden halk sineması olmuyor.. Pekâlâ işte bu da bizim sinemamız. Madem halk seyrediyor, beğeniyor. Buna halk sineması denir» şeklinde bir açıklama yapmaları karşısında gülmek mi gerekir yoksa Türk sineması hesabına bunca yıl umut bağlanılan kişiler olarak ağlamak mı gerekir insan bilemiyor doğrusu.. Söylenenleri ciddiye alıp adamlara yirminci yüzyılda bu tür sinema sanatı tartışmalarıyla gülünç duruma düşüyorsunuz. «Sinema sanayi devriminin ürünü bir sanattır. Ve bu devrimi yapan ülkelerde gelişmiştir. Sinema öyle halkın Karagözü geliştirme sevdasıyla ortaya çıkmamıştır Türkiye'de.. Yeni sömürgeciliğin oluşturduğu tüketim ekonomisinin parazit uzantılarından biridir sosyal kurum olarak. Bir avuç üç kâğıtçının vurgun alanıdır. Tefecilere çalışır. Böyle bir altyapı pek tabii üstyapı olayı olarak çevrilen fimlerin emperyalist ideolojiye ikinci elden hizmet eden «gayri millî» nitelikte filmler çevrilmesi şeklinde belirecektir. Türkiyede sinema da diğer bütün sosyal kurumlar gibi azgelişmiştir. Türk sinemasını çağdaş düzeye eriştirme çabası, Türk toplumunun çağdaş uygarlık düzeyine erişme savaşının bir parçasıdır.» diyorsunuz. «Türkiye azgelişmiş ülke değil ki sineması azgelişmiş olsun» diyorlar. «Türk halkı İmparatorluk kurmuştur. Devlet kurma dehası olan bir halk elbet sinemayı da yaratır. Jöntürkler Batı kültürünü memlekete sokup devleti yıktılar. Sizler de Batı sinemasını örnek alıp Türk

halk sinemasını yıkmak istiyorsunuz. Bizim Batı sinemasından öğreneceğimiz birşey yok.. Hele azgelişmiş ülke sinemalarındansa hiç! Durun bakalım Brezilya'lılar, Cezayirliler kaç günlük millet daha.. Sinemaları ne olacak onların. Sovyet sineması da, Polonya sineması da, Çek sineması da hep «bireyci» yönetmenlerin elinde.. Bakmayın siz onların sosyalist devlet olduklarına, hepsinin hamurunda «gâvürlük» var. Halk sineması yapmak istiyorsanız sakın Kafka, Sartre, Camus vb. okumayın. Bir Kemal Tahir okuyun bir de Karagöz seyredin yeter!»
Bu durumda Yeşilçam'ın fahrî avukatlarına söylenecek söz kalmamıştır bizce! Yeşilçam için de yapılacak birşey yoktur artık. Bundan böyle genç kuşaklara düşen görev «yeni sinema» nın sorunları üzerine eğilmektir. Türk «yeni sineması» nasıl kurulacaktır ve ne olacaktır? Bu konuda tartışma açma zamanı gelmiştir artık.

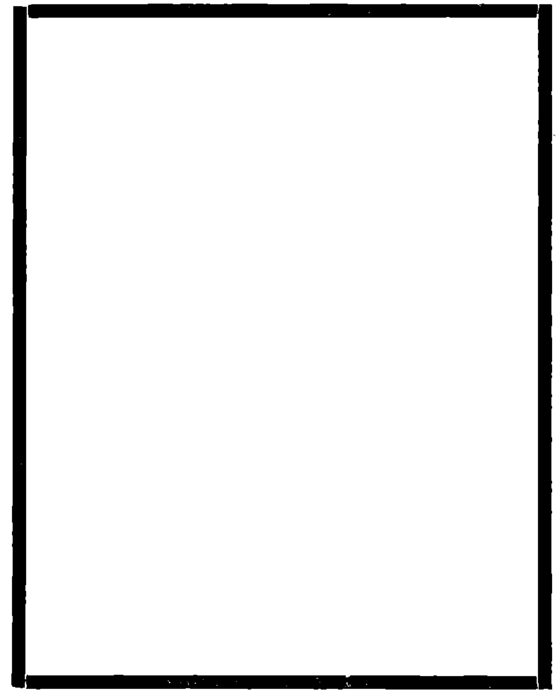
B. Sinemanın Karanlık Çağı

Türk sinemasının tiyatrocuların özellikle Muhsin Ertuğrul'un tekelinde bulunduğu yılların en belirgin özelliği çevrilen filmlerde bir sinema dilinin varolmayışıdır. Çağdaş sinema akımlarının, öncelikle dışavurumcu Alman ve toplumcu gerçekçi Sovyet sinemalarının birtakım mizansen özellikleri yamalı bohça gibi ipesapa gelmez hikâye kalıplarına (monte edilmiştir). O dönem Amerikan, Avrupa ve Sovyet sinemalarındaki özbiçim bağlantısına Türk filmelerinde rastlamak imkânsızdır. Birtakım yabancı fimlerin son derece ilkel kopyaları, dostlar alışverişte görsün kabilinden sinema yapan kişilerin elinde Türk seyircisine tekrarlanmıştır. Savaş sonrası yeni sömürgeciliğin etki alanına giren Türkiye'de tüketim ekonomisinin gecekondu endüstri kurumlarından biri olarak gelişen Yeşilçam Mısır melodramlarının uyarlamalarının, çeşme başlı köy filmlerinin, tarihi kahramanlık filmlerinin «din sömürücülüğü» takviyeli örnekleriyle seyirci tepkisi yönünden alabildiğine boş bir piyasada tatlı kârlar kovalamıştır. Bir yanda köksüz bir Batı kültürünün fikir kaosu içinde «Soğuk savaşa» teslim olan aydınların ilgisizliği, öte yandan Amerikan cikletiyle beraber giren «magazin kültürü» furyası karşısında sosyal koşullar gereği kolayca «alaturaklaşan» halk beğenisi Yeşilçamın bugünkü «seviyesizliğine» giden yolda ilk temellerin atılmasına yol açmıştır. 1960 öncelerine dek süren bu dönemde üzerinde durulması gereken önemli nokta Yeşilçam'ın kendi koşulları içinde dahi olsa yavaş yavaş bir sinema dilinin ortaya çıkmasıdır. Hollywood'un kalıplaşmış sinema dili Türk sinemasındaki usta uygulayıcılarının elinde sinemayı tiyatrodan, sağdan soldan derleme mizansen parçalarından kurtarıcı bir görev görmüştür denebilir. Bugün hâlâ Yeşilçamdaki derme çatma yönetmenleri ayakta tutan sinema dili, Amerikan sinemasının usta uygulayıcılarının mirasıdır. Yeşilçam'da çağdaş sinemaya göre en az yirmi yıl gecikmeli bir sinema dilinin oluştuğu sıralarda film eleştiricisinin de gelişmeğe başladığı görülmektedir. Gazetelerde, dergilerde çıkan sinema yazıları genel bir sinema kültürünün ilk tohumlarını atmağa başlamıştır. Türk sineması «karanlık çağ'dan» artık yavaş yavaş sıyrılmaktadır.

Aydınlar Yeşilçam'a karşı...

Sinema kültürünün gazete, dergi yoluyla yayılmasıyla Aydınlarda sinemaya karşı bir ilgi uyanmış, daha doğrusu Türk sinemasına bir sahip çıkma duygusu görülmüştür. Sinema ile ilgilenen aydınlar düşman hatlarına sızan birer fedai tavrıyla Yeşilçam'a girip «ülkeyi içten fethetme» denemesine girişmişlerdir. Film eleştirmecilerinin kamera arkasına geçmelerine Yeşilçam'ın basında kopan gürültü karşısında saygıyla karışık bir merak içersinde kolaylıkla yer vermeleri sonucu ortaya çıkan denemeler aslında somut olarak tek bir yere varmıştır. O da Yeşilçam'ın kendi düzeniyle ilgili koyduğu kanundur: «Ya benim istediğim gibi film çevirirsin ya da hiç çeviremezsin!» Bu kanun birçok işe iyi niyetli başlayan sinemacıyı sonradan Yeşilçam'ın film dahi çeviremeyen fahrî avukatları durumuna getirmiştir. Aydınlar Yeşilçam'a karşı savaşlarının ilk raundunda hem sinemacılık denemeleri hem de eleştirici, inceleme çalışmaları yönünden yenik düşmüşlerdir. Bunun yanında Yeşilçam'ın karşısında «Yeni bir Sinema» anlayışı getirmek isteyen dağınık, fikir kaosu içinde de olsa bir sinemasever yığını birikmeye başlamıştır. Bu birikim ilk olumlu sonuçlarını sinema kulüplerinin kurulmasıyla verecektir.
Sinema kulüplerinin kurulmaya başlaması «Yeşilçam'ın dışında film yapılamaz» efsanesinin yıkılması yolunda atılan ilk adımdır. 1960 sonrası dönemde asıl önemli olay ne «Susuz Yaz»ın Berlin'de birincilik alması, ne de sinema kanununu tasarılarıyla uğraşan Şûra toplantılarıdır. Önemli olay. Yeşilçam'ın dışında Türkiye'ye yeni bir sinema anlayışı getirmeğe çalışan yığınların örgütlenmeğe başlamasıdır. Sinema üzerine tartışmalar ansiklopedik bilgilerin tekrarlanmasından belirli eleştirici kalıplardan sıyrılmış, 27 mayıs sonrası düşünce özgürlüğü ortamı içinde yaratıcı bir nitelik kazanma doğrultusunda gelişmiştir. Gene bu dönemde Dünya ve Türk sinemalarına bakış açısı değişmiş, değerlendirmeler başka ölçülere göre yapılmağa başlamıştır. **Sinematek**'in kurulmasına bir kısa film yarışmasının yapılmasına kadar varan bu dönem bir anlamda «**Yeni Sinema**»nın tarih öncesidir. «**Yeni Sinema**» olayını sağlam bir zeminde tartışabilmek için bu tarih öncesi dönemin uzun boylu incelenmesi gerekmektedir.





ışıkla karanlığın savaşı dreyer üzerine notlar

atillâ dorsay

Mutluluk arıyoruz, ama yalnız düşkünlük ve ölüm buluyoruz. **Pascal**

I

50 yıllık sinema yaşamı içinde yaptığı 14 film, **Carl Dreyer**'in sinemanın gelmiş geçmiş en büyük ustaları arasında anılmasına yetiyor. Danimarkalı sanatçı, ilk filmi olan «**Başkan** Praesidenten»i çevirdiği 1918'den, son filmi «**Gertrude**»u yaptığı 1965'e dek sinemanın inanılmaz serüveninin büyük kısmına tanık oldu. **Dreyer'in** filmleri, **Griffith**'le, «**Potemkin**»le, Alman dışavuruculuğuyla, sesli sinemanın doğuşu, sinema **tekniğinin** renk, geniş perde vs. gibi teknik gelişmeleri ile çağdaş oldular. Bütün bu akımlara karşı özgürlüklerini koruyarak, hatta çoğunlukla onların üstüne çıkarak... Büyük eserlerin bir özelliğidir bu: dünyanın ve sanatın evrimini izliyerek veya ona önderlik ederek, apayrı bir dünya oluştururlar... Dreyer'in 50 yıllık bir süre içinde yer alan bütün filmleri de ,aktüalitenin, geçici moda akımlarının ötesinde, ortak temaları, ortak stil ve plâstik özellikleri ile apayrı bir dünyayı, Dreyer'in dünyasını meydana getirirler...

II

Dreyer'de en çok raslanan temaların başında «**hoşgörürlük**» ve «**fanatizm**» gelir. Daha 1921'de çevirdiği 2. filminde (**Şeytanın kitabından sayfalar**), Dreyer, Griffith'in «**Hoşgörüsüzlük** - İntolerence» filminde yaptığına benzer bir şekilde 4 ayrı öykü ile tarih boyunca insan hoşgörüsüzlüğünün neden olduğu faciaları işler. Hoşgörüsüzlük, Dreyer'in gözünde en büyük günahtır: yaşama karşı işlenmiş bir günah... Bireyin özgürlüğüdür söz konusu olan... Dreyer, önce başkalarıyla olan ilişkilerimizde özgürlük problemini ortaya koyar... Filmlerindeki kişiler, aile çerçevesinden başlayarak etrafındakilerle, giderek toplumla çatışmaktan kaçınamazlar. Her insan, kendi eylemci veya düşünsel gelişimi içinde başka birinin iradesine, her kişisel çıkış, toplumsal bir direnmeye çarpar. Kişi, kişisel özgürlük ve irade, katı, sert, kalıplaşmış düzenle önyargıyla cehaletle karşılaştığı zaman bu çatışmada Dreyer'in tuttuğu taraf herzaman bellidir. Katı, eklesyastik, örgütlenmiş yönüyle din, bu çatışmaları kolaylıkla nefrete çevirebilir... «**Şeytanın kitabından sayfalar**»da, Büyük Enkizitör kılığına girmiş olan şeytan, «**Ruhunu kurtardıktan sonra, suçlunun vücudunun ne önemi var?**» der. «**Jan Dark'ın tutkusu**»nda Jan, kendisini şeytanla iş birliğiyle suçlayan rahiplere karşı: «**Hayır... bana ıstırap çektirmek için asıl siz, evet siz, şeytan tarafından gönderilmişsiniz...**» diye bağırır. Jan Dark'ın yargılamasında Dreyer hoşgörüsüzlük temasını en geniş bir biçimde işlemek olanağına kavuşur. Bu yargılama, katı dogmatizmle özgür esinin (ilham), insancıllığını yitirmiş güçle kişisel davranışın ezeli diyalogunun öyküsüdür. Bu yargılama insan düşünce-



LA PASSION DE JEANNE D'ARC / JEANNE D'ARC'IN ÇİLESİ / FALCONETTİ



DIES IRAE VREDENS DAG / KIZGINLIK GÜNÜ

sinin yüzyıllar boyu uğradığı bütün saldırıların, baskıların bir sembolünü oluşturur... Öyküye trajik yoğunluğunu veren de, herkesçe bilinen acı sonundan (Jan Dark'ın yakılması) çok, hâlâ süregelmekte olan bu bitmez diyalogdur. Jan'ın yakılması hem bu çatışmanın insanı isyan ettiren anlamsızlığını, hem de insanın, tek başına insanın, insan zekâ ve düşüncesinin gizli ve yenilmez üstünlüğünü semboller... İnsan ilişkilerini katılaştıran, biçimsizleştiren, taşlaştıran ve sınırlayan herşey, Dreyer'de «kötülük»le özdeştir...

III

Dreyer kahramanları, bütün bu çatışmalar, ıstıraplar boyunca mutluluklarını ararlar... «**Mutluluk**», Dreyer'de ikinci bir tema olarak böylece ortaya çıkar. Jan bir ermiştir, mutluluğa ihtiyacı yoktur, bu dünyasal nimeti arama devresini aşmıştır. «**Dies İrae**»de ise, Anne, mutluluğu bulmak için Jan'ınkinden aşağı kalmıyan bir irade ve zekâ gösterir. Mutluluğun olanaksız hale geldiğini anladığı anda ise, geriye kalan tek yolu seçer: Ölüm... 30 yıl kadar sonra, Gertrud'un yaşlılığı ve hapishaneyi seçmesi gibi... Dreyer, insanın ezici güçlere karşı savaşında en basit zaafını keşfetmiştir: mutluluk özlemi...

«**Söz** Ordet», kötümser değildir böylesine... Tutucu, fanatik güçleri temsil eden 2 yaşlı, **Peter** ve **Borgen**'e karşı, inanç ve sevgi, ölen genç kadın **İnger**'i diriltir sonunda... Ve film, mutlu çiftin birbirlerinin kolları arasında «yaşam... yaşam...» diye mırıldanmalarıyla son bulur. İnger'in ölümünü, Jan Dark'a yapılan işkencenin uyandırdığı dehşet duygusuna eş bir duyguyla veren Dreyer, böylece genç kadının dirilmesi mucizesini seyirci için daha etkileyici bir biçime koyar. («**Ölüm**»ün de Dreyer'in çok sık işlediği bir tema olduğunu burada belirtelim.) Böylece «**Ordet**»nin kahramanları sevgi etrafında ve sevginin aracılığıyla birleşirler. «**Ordet**», herşeyin kaybolduğu sanılan anda bile yeni birşeylerin doğabileceğini kanıtlar.

İyilik ve mutluluğu bulmak için alışılmış yolları bırakmak gereklidir. Makinalaşan, önyargıyla kalıplaşan davranışlarımız, doğru yolu bulmamızı önleyebilir. «**Ordet**» bir derstir, inanç'ın zaferinin belirtisidir. «Yaşam: inanç» olur bu filmde... Yargılayıcı, mahkûm edici, katı bir din anlayışını reddeden Dreyer'in korkulardan, kalıplardan arınmış, sâkin, saf bir din anlayışı özlemini belirler... İnançtan başka kurtuluş yok mudur acaba? Dünya üzerinde mutlu olabilmek için çaba gösteren insanlar mutsuzluğa mahkûm mudurlar? Dreyer'in ihtiraslı, tutkulu, kişileri için çoğu zaman böyle gibi gözükür. Ama düşüncenin ışığında bu trajik sonlar başka bir anlam kazanır: Anne'ın, Jan'ın veya Gertrud'un acı sonlarında, yenilginin zafere, mahkûmiyetin özgürlüğe, hapishanenin kırallığa dönüştüğü «duyulur». Bunu sezmek, seyirciye bırakılmıştır. Böylece Gertrud'la Ordet'nin farklı gözüken sonları aslında gelir, ayni noktada birleşir. Dreyer'in ciddî, ihtişamlı, ağır görünüşlü eseri altında gizli olan yaşam'dır... Dreyer'in filmleri, temelde, Yaşam ve Ölüm, Gün ve Gece, Işık ve Karanlık arasındaki mücadelenin öyküsüdür. Çatışmanın konusu ne olursa olsun Dreyer bunu 2 insan arasındaki basit bir çatışma olarak değil azman mekân ve kader boyutları içinde bir Işık - Karanlık mücadelesi olarak verir...



GERTRUD

IV

Dreyer düşüncesini ana noktalarıyla vermeğe çalıştık... Ama Dreyer'i Dreyer yapan içeriği kadar önemli olan uslûbu, stilidir kuşkusuz... Dreyer'e göre bir filmin atmosferi, kişileri ve stili ayrılmaz bir biçimde birleşmelidir. **«Filmin en çok hangi sanata yaklaştığını düşünelim... Bu, bence, mimarlıktır... sanatın en mükemmel şekli, doğanın bir taklidi değil, insan muhayyilesinin saf bir ürünü olan mimarlık... Mimarlıkta en ince detay bile bütünle kaynaşacak bir biçimde düşünülür. Sinemada da öyledir. Artistik elemanlardan birinin bile bütüne zarar vermeden çıkarılamaması veya değiştirilememesi, filmin mükemmelliğini gösterir......** Dreyer'in estetik anlayışı böylece bir gereklilik estetiği olarak gözükür. Eserin bütünlenmesi için gerekli olmıyan herşeyi iter Dreyer... Dreyer'in filmleri, bir mimari yapıdır. Filmlerinin her görüntüsünü, bütündeki çaba ve ihtimamla hazırlar. «**Jan Dark**»ta, **«Dies İrae»** de veya «**Ordet**»de soyutlamaya (abstraction) varan stilize perspektif anlayışı, Dreyer plâstiğinin unutulmaz görüntüleri arasındadır. Tabii, estetik anlayış filmden filme değişiklikler gösterir. **«Jan Dark»**taki geometrik görüntüler, insancıl gerçeğin zaman dışı bir stilizasyona kaydırılmasıdır. Bu görüntülerin verdiği saf uyum (ahenk), insana Eflâtun'un geometri hakkındaki şu sözlerini düşündürür: «**Bu biçimler, yalnız bazı koşullarda güzel olabilen diğerleri gibi değildir, kendilerinden güzeldirler**». «**Dies İrae**»de, ebedi insan gerçeği ile belli bir dekor ve çevre arasında stilize bir uyuma varılır... Dreyer'de soyutlama, gerçekle kaynaşır gibidir. Dreyer bu konuda: «**Tek arzum, sıkıcı, elemli bir natüralizm dışında da bir dünya, bir hayal dünyası olabileceğini göstermektir. Ben, insanları şoke etmeden, yavaşça yeni yollara yöneltörek yapmak isterim bunu** » der. Gerçeği veren görüntüler ,Dreyer'de gitgide, yavaşça stilize görüntülere dönüşür. Gerçeğin bu şekilde yavaşça değişmesi, Dreyer'in stilini, gerçeği tamamen, kökten ve başlangıçtan itibaren değiştiren Alman dışavurumculuğundan ayırır. **Fantastik** film türünün doruklarından biri sayılan **«Vampir»**i **Wiene**'in **«Caligari»**si veya **Murnau'**nun **«Vampir Nosferatu»** sundan ayıran da yine bu özelliktir. Dreyer'in ölüm temasını derinleştirdiği bu film, görsel (visuel) yönden sözü geçen filmlere kıyasla daha sade, ama daha derin bir eserdir. **«Jan Dark»**ta Dreyer, olayın tarihsel ayrıntılarını, mistik gelişim lehine ikinci plâna atmak için, beyaz ve parlak yüzeyler, sertliğe varan net bir ışıklandırma kullanır. **«Vampir»**de ise, sisli, belirsiz, gri bir ton hâkimdir. Işık, böylece, içeriğin hizmetinde temel bir stilizasyon elemanı olur, çıkar... Oyuncunun yüzü, aydınlatma ile büsbütün belirlenir, kullanılır. **«Jan Dark»**ta Dreyer'in genç oyuncu **Falconetti**'nin yüzünü kullanışı, sinemada o zamana kadar görülmemiş bir devrim olmuştu. Bu konuda Dreyer şöyle der: **«insan yüzü benim için çok önemlidir. Bu, araştırılması bitmez bir alandır. Bir stüdyoya kapanarak, esinin esrarlı gücüyle aydınlanan bir yüzü kaydetmek, onun, içten gelen bir değişmeyle şiire dönüştüğünü görmek kadar soylu bir deney olamaz.»** Gerçekten de Dreyer'de insan yüzü, iç yaşamın erişilmez sırrını yine de kendinde saklayarak, yalnızca varlığıyla çok şeyi açıklayan bir nitelik kazanır, zengin bir inceleme alanı olur, çıkar...

Kaynaklar:
Jean Semoulé: DREYER
C. Zimmer: Dictionnaire du Cinéma

Filmografi:

1918	Başkan / Praesidenten
1920	Şeytanın Kitabından Sayfalar (Blade af Satans Bog).
1920	Dam Margörit'in 4. evlenmesi (Praestaeken)
1922	Birbirinizi seviniz (Elsler Hverandre)
1922	Evvel zaman içinde (Det var engang)
1924	Michäel.
1925	Evin hâkimi (Du Skal aere din hustru)
1926	Glomsdal nişanlıları (Glonsdalbruden)
1928	Jan D'Ark'ın tutkusu (La passion de Jeanne d'Arc)
1932	Vampir, veya David Grey'in tuhaf serüveni. (Vampyr, ou l'etrange aventure de David Grey)
1943	Kızgınlık Günü (Dies Irae).
1945	2 Yaratık (Tva Manniskor)
1955	Söz (Ordet)
1965	Gertrud (Gertrude).

romen sineması

avrupa sinemasında yeni, güçlü bir çıkış

Romanya'da ilk Sinema gösterisi, Bükreş'te, **Lumière'in** aralarında bugünkü aktüalite filimlerinin atası sayılan «**Romanyadan Görünüşleri**»nin de yer aldığı bir programın sunulduğu 23 Haziran 1897 akşamına raslar. Romen operatörleri tarafından resimlenen ilk aktüalite bantları ise 1905 ile 1910 tarihleri arasında ortaya çıktılar. Bunlar, pandomim, akrobasi, dans gibi artistik «numaraları» sinemalaştırmaya yönelen ilk girişimlerdi.

İlk uzun Romen filmi düşüncesi, aktör **GRİGORE BREZEANU**'nun kişiliğinde tutkun bir sinema adamı bulan bir avuç Bükreşli aydın tarafından yüzyılımızın başlarında ortaya atıldı. Grigore Brezeanu 1912 de, lik uzun metrajlı filmin yapımi için Bükreş Lirik Tiyatrosu'nun sahibi **LEON POPESCU**'nun mali desteğini sağlamayı başardı. Böylece ilk uzun metrajlı Romen filmi olan «**KURTULUŞ SAVAŞI**» gerçekleşti. Zamanın büyük aktörlerinin katılmalarına rağmen, filmin baskın niteliğini belgesel «yeniden canlandırma» reconstitution teşkil ediyordu. Kurtuluş Savaşı bütün Romanya'da büyük başarı kazandı. Bu başlangıçtan sonra, Leon Popescu kendi laboratuvar ve tesislerini kurarak, ilk kez bir sinema endüstrisinin temellerini attı. 1913 te kurulan «**SANAT FİLM-LEON POPESCU**» film yapım ortaklığı, kuruluşunu izleyen yıllarda Bükreş tiyatrolarının «**BİR PRENSESİN AŞKI**», «**İNTİKAM**», «**CASUS**» gibi başarılı eserlerini beyaz perdeye aktararak, yoğun çalışmalara girişti. Filmlerin yönetmenliğine de yardım eden büyük aktris **MARİORA VOİCULESCU**, söz konusu filimlerin yıldızı oldu.

Ne yazık ki, Romanya sinemasının öncüleri sayılan bu filimler, Birinci Dünya Savaşı sırasında, Leon Popescu'nun laboratuvarlarını silip süpüren yangınla birlikte, yokolup gittiler.

«**Büyük Sessiz**» dönemi Romanya'da uzun filimlerin yapımının artışına, türlerin çeşitlenmesine,



DUMINICA LA ORA 6 / PAZAR SAAT 6'DA



USLU BİR ÇOCUĞUN SABAHLARI

bir genç yönetmenler kuşağının ortaya çıkışına raslamaktadır. Öte yanda sinemayla ilgili yayınların gelişmesi ve eleştirmenlerin gerçek değerlerin öne çıkması, Romen sinemasını, geleneksel sanata sırt çevirmesi sonucu olarak sürüklenmiş bulunduğu entelektüel çerçeveden kurtarılmasında gösterdikleri çabalar da etkin rol oynadılar. 1925 1929 dönemi Birinci Dünya Savaşının henüz unutulmayan anılarının perdeye aktarılmasıyla dikkati çekmektedir. «**GÖREV VE FEDAKÂRLIK**» (1925), «**LİA**» (1927), «**ECATERİNA TEODOROİO**» (1930) ve «**İANCU JİANU**» (1927), «**HAYDUTLAR**» (1929) vb. gibi XIX. Yüzyılın sosyal mücadelelerini yansıtan filimler bu dönemin bellibaşlı ürünleri arasında yer almaktadır. Uzun filmin, özellikle Romen gerçeklerine eğilme çabalarını, en çok, klasik yazarların eserlerinin sinemaya aktarılmasında görmek mümkün: **I. L. Caragiale (GÜNAH** 1924), **Mihail Sadoveanu (SİRET DEĞİRMENİ** 1929), **Liviu Rebreanu (CİULEANDRA** 1930). Bu dönemin filimleri anlatım olanaklarının yoksunluğunu, teknik donatımın yetersizliğini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, maddi koşulların zorunlu kıldığı düzeyden kurtulmak için girişilen sürekli, bazen dramatik çabaların sürüp gittiği bir sırada sesli filmin ortaya çıkışı, film yapımı alanında hatırı sayılır bir azalmaya ve açık bir biçimde de «ticariliğin» kabullenilmesine yol açmıştır. 1930-1944 yılları yapımları arasında dikkati çeken en önemli olay **I. L. Caragiale**'nin komedisi «**FIRTINALI BİR GECE**»nin 1942 de **Jean Georgescu** tarafından sinemaya uyarlanmasıdır. Bu filim, «öncüler» dönemini kapayan Romen sinemasının ilk ve gerçek artistik başarısı olarak kabul edilmektedir. Artık, bu tarihten itibaren, Romen sinemasında profesyonel bir düzeyden ve düşünce hayatının bu kesiminde de, bir yaratma



ROMEN FİLM STÜDYOLARININ BİR PLATO'SU



ZODIA FECIOAREI / BAKİRE BURCU'NDA

olayının varlığından söz etmek mümkündür. İkinci Dünya Savaşı sonrası Romanya'sında vukubulan politik ve sosyal değişimler, bir devlet sinemasının kurulmasına da yol açmıştır. Yeni koşullar, sürekli bir gelişme içinde bulunan Romen sinemasına ulusal varlığını ortaya koyma fırsatını vermiştir. Yabancı uzmanların, «Doğu Avrupa Cinecitta'sı» olarak adlandırdıkları ve Bükreş stüdyolarının teknik kesimini teşkil eden **BUFTEA SİNEMA YAPIM MERKEZİ**'nin inşasına 1950 yılında girişilmiştir. Bükreş'in 20 Km. Kuzeyinde, etrafı ormanlarla çevrili bir gölün kıyısında uzanan bu stüdyolar, çağdaş sinemanın gerektirdiği tekniklere uygun modern araçlarla donatılmıştır. Aynı türde bir teknik merkez de, Bükreş'te, aktüalite, belge ve bilimsel vülgarizasyon filimlerinin yapımlarında kullanılan «**Alexandre Sahia**» stüdyolarında kurulmuştur.

Yine 1950 yılında, yönetim, fotoğraf ve script konusunda uzmanlar yetiştirmek için bir yüksek enstitü ile teknik elemanların yetiştirilmesini sağlamak amacıyla bazı okullar açılmıştır. Film yapımındaki gelişmelere paralel olarak dağıtım şebekesi de yeniden düzenlenmiş, giderek genişletilmiştir. 1948 yılındaki 250 sinema salonu 1966 da, toplam olarak, 6360 a yükselmiştir. 1967 de, 20 milyondan daha az bir nüfusa sahip olan Romanya'da sinema girişleri 200 milyona ulaşmaktadır. Girişlerden elde edilen gelirlerin bir kısmı yabancı filimlerin alımı ve Romen filimlerinin yabancı ülkelere dağıtımı konularında çalışan devlet kuruluşu «**ROMANİA - FİLM**»in emrine verilmektedir. Romania-Film'in ticari dağıtımda zengin ve çeşitli bir repertuarla varlığını duyurma çabalarını, **ULUSAL FİLM ARŞİVİ** kültürel ve öğretici filimler alanındaki çalışmalarıyla tamamlamaktadır. **ULUSAL FİLM ARŞİVİ** bunun dışında çeşitli sinema okul ve akımlarının en belirgin örneklerini de, düzenli ve sürekli gösterilerle üyelerine sunmaktadır. Öte yanda «**Sinema**» dergisi, Halk Üniversiteleri, Sinema kulüpleri gibi kuruluşlar da, sinema kültürünün yayılmasında büyük çabalar göstermektedir.

Yeniden film yapımı konusuna dönüldüğünde, kısa bir bakış, uzun olmayan dönemlerde, nitelik değişimleriyle belirlenen bir gelişmenin varlığını görmekte güçlük çekmeyecektir. Devlet sinemacılığının gerçekleştirdiği ilk uzun filim, **Paul Calinescu**'nun «**GÜRLEYEN VADİ**»si olmuştur. Filmin teması, genç gönüllü birliklerinin büyük bir şantiyedeki coşkun ve gayretli çalışmalarıdır. Ulusal ekonominin yeniden kurulmasını yansıtan bu tema başlangıç dönemi filmlerinde sık sık kullanılagelmiştir. Romen sinemasının artistik olgunluğa **Victor Iliu**'nun «**TALİH DEĞİRMENİ**» (1956) ile eriştiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Açgözlülük ve doymazlığı trajik sonuçları ile birlikte ince ve usta bir biçimde inceleyen ve Romen sineması klasikleri arasında sayılan bu filim, bir psikolojik dram modelidir.

1967 de çok yönlü bir tiyatro adamı (aktör, yönetmen, dekor ressamı), **Liviu Ciulei**, «**PÜSKÜRME**» - ile yedinci sanatta ilk adımlarını atmıştır. PÜSKÜRME işçi ortamında geçen ilk iyi filim olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin bir başka önemli özelliği de klasik anlatım yerine, modern anlatımı seçmiş olmasıdır. Aynı eğilim **Iulian Mihu** ve **Manole Marcus**'un 1959 da gerçekleştirdikleri «**SİS KALKINCA**» adlı filminde de görülmektedir. Yönetmen Birinci Dünya Savaşının sonucu bu psikolojik dramda filmik zaman ve alanın düzenlenmesinde yeni bir formül uygulamayı denemektedir. Aynı yıl Liviu Ciulei, Nazi işgali altında geçen içli bir aşk öyküsünü «**TUNANIN DALGALARINDA**» vermektedir.

Film 1960 ta Karlovy Vary'de Uluslararası bir ödül almıştır. **Mircea Dragan**'ın «**SUSUZLUK**»u ile **Mircea Saucan**'ın «**YAKICI İLKBAHAR**»ı iki ayrı ve son derece kişisel stilin saptanması bakımından 1960 ın en önde gelen ürünleri arasında sayılmaktadır.

1960 yılından sonra, açık ve kesin bir biçimde iki

eğilim ortadadır. Birincisi tarihsel ve sosyal eleştiri filimleri ile temsil edilen, epik tür, öteki ise psikolojk içe bakış. 1945 Toprak Reformunun dramatik anlarını yansıtan «SUSUZLUK» epik dizinin ilk örnekleri arasındadır. Bunu **Lucian Bratu**'nun «**TUDOR**»u ve **Mircea Dragan**'ın 1963 Uluslararası Moskova Festivalinde Gümüş madalya alan «**LUPENİ'29**»u izlemektedir. İki yıl sonra **Mircea Mureşan** Cannes'da «**BAŞKALDIRMA**» adlı filmiyle «**Opera Prima**» ödülünü kazanmaktadır. Film 1907 de Romanyada patlak veren büyük köylü isyanları sırasındaki trajik olayları yansıtmaktadır.»

Psikolojik içe bakış türündeki filimler dizisinde modern yaşamın yansıtılması ağır basmaktadır. **Mircea Mureşan**'ın 1962 de gerçekleştirdiği ve işçilerin yaşamına eğilen «**HATADAKİ PAYIN**»ı, Iulian Mihu'nun 1961 de yaptığı ve aydınların yaşamını yansıtan «**DUYGUSAL ÖYKÜ**»sü ya da **Horea Popescu**'nun 1963 te tamamladığı köylü yaşamını konu alan «**BİR GECELİK AŞK**»ı bu türün örneklerindendir. Son yıllarda gençlerin yaşayışları ve sorunları Romen yönetmenlerinin büyük ölçüde ilgisini çekmektedir. **Lucian Pintilie**'nin bir çok uluslararası festivalde ödül kazanan «**PAZAR SAAT 6**»dası (1965), **Andrei Blaier**'in «**USLU BİR ÇOCUĞUN SABAHLARI**» (1966) ya da **Savel Ştiopul**'un «**ÇOCUKLUĞUN SON GECESİ**» (1967) bu ilginin ürünlerindendir. Yukarda sözü edilen iki eğilim İulian Mihu, Manole Marcus, Iucian Bratu, Mihai Iacob ve Mircea Mureşan'ın eserlerinde, alternatif bir biçimde belirlenmektedir. Liviu Ciulei'nin olgunluk döneminin ürünü «**ASILMIŞLAR ORMANI**»nda ise bu iki eğilim mutlu bir uygunluk içinde uzlaşmaktadır.

Çağdaş Romen edebiyatının en büyük romanlarından birini hareket noktası olarak alan Liviu Ciulei, bu filminde Savaşın etkin, amanvermez ağırlığı altında yabancılaşan insanın dramı üstüne eğilmektedir. Liviu Ciulei «Asılmışlar Ormanı»nda olağanüstü düzeylere erişen görüntüsel anlatımıyla 1965 yılında Cannes Film Festivalinde en iyi yönetim ödülüne hak kazanmıştır. Stilistik arayışın, ya da geleneksel çizgiden uzaklaşışın bazan başarısızlıkla karşılaşan, çoğunlukla yoğun tartışma ve fikir ayrılıklarının kaçınılmaz olduğu çetin bir yoldur. Örneğin, üzerinde en yoğun tartışmaların yapıldığı film «Pazar Saat 6da» olmuştur. Genç Romen sosyalistlerinin faşist terörüne karşı savaştıkları günlerin trajik öyküsünü anlatmak için genç yönetmen Lucian Pintilie, Romen sinemasında yeni olan bir takım yöntemler, gelenekler, alışılmışa karşı çıkan bir sinema dili kullanmıştır: Dağınık kurgu, geriye bakış, ya da ansızın geriye sıçrayışlar... Lucian Pintilie'nin bu coşkun deneylerinde ilgi çekici artistik bir gelişmenin izlerine raslamak mümkündür. Romen eski halk masalları ise Ion Popescu-Gopo'nun kişisel bakışında yepyeni bir boyut kazanmaktadır. «**KISA HİKÂYE**», «**YEDİ SANAT**», ve «**HOMO SAPİENS**» gibi ünlü filimleriyle tanınan **Ion Popescu-Gopo,** Cannes, Tours, Moskova, Karlovy-Vary büyük ödüllerinin gediklilerindendir. **Popescu-Gopo,** «**BEYAZ MAĞRIPLI**» da, öykünün kişilerini, usta ve ince bir mizahla yeniden canlandırmakta, kişileri ve olayları «çağdaşlaştırarak», yeni boyutlara ulaştırmaktadır.

Romen sinemasının sürekli gelişimini, salt nicelik açısından, film yapımıyla, filimlerin dış ülkelerdeki başarılarına bakarak tesbit etmek mümkündür.

1949 dan 1967 ye 130 uzun metrajlı yüzlerce kısa metrajlı film yapılmıştır. Bu filimlerin büyük bir kısmı uluslararası dağıtımda yer almışlardır. Romen filimleri bugün 40 ı aşkın ülkede gösterilmektedir.

Bugün, teknik alanda sahip bulunulan temel, Romen sinema sanatçılarına en önde gelen hedeflerinden birini, bir Romen Sinema Okulunun gerçekleşmesini mümkün kılacak imkânları bahşetmektedir.

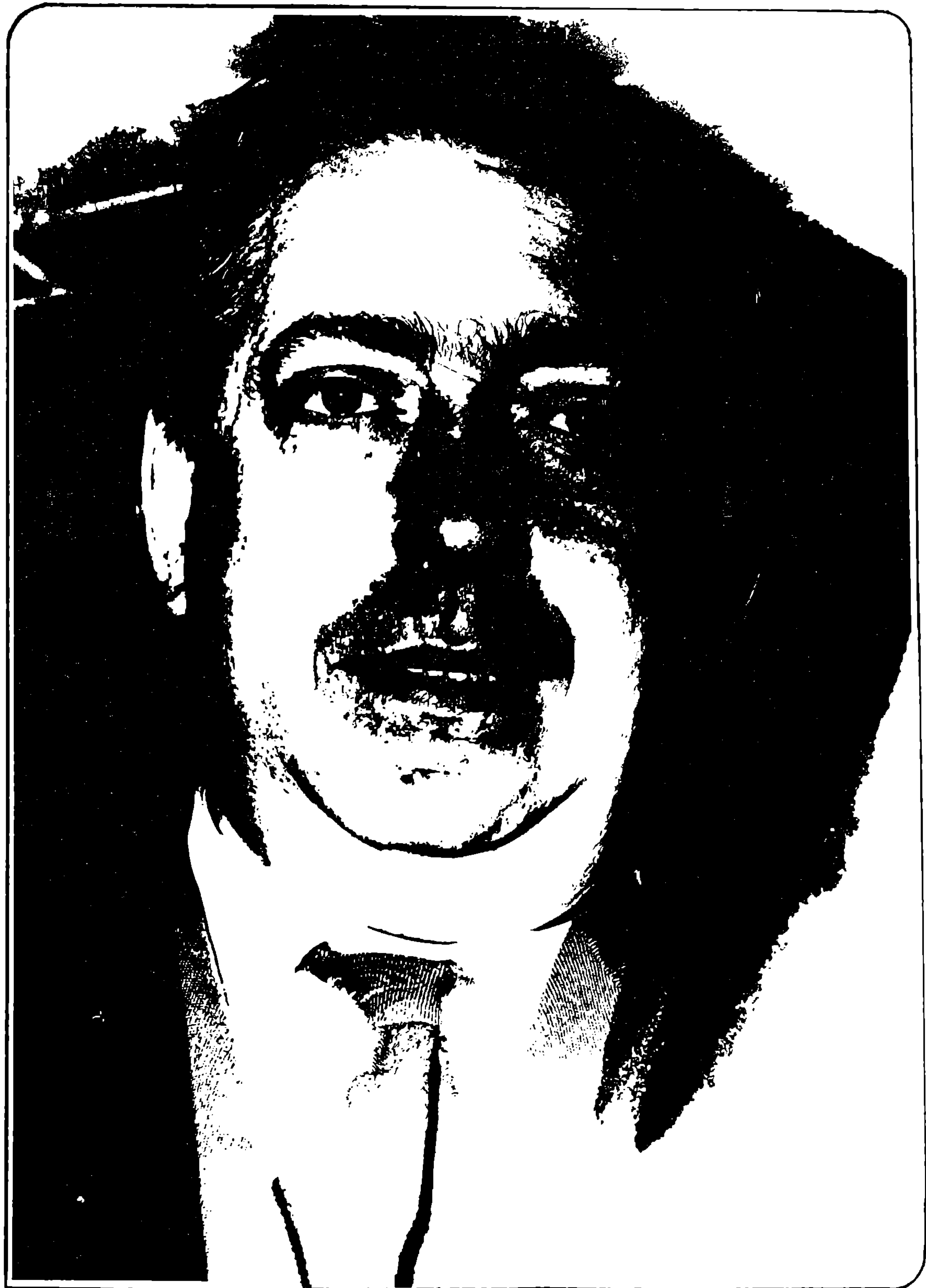
Çeviren: **Hüseyin Baş**



S-A FURAT O BOMBA / BİR BOMBA ÇALINDI



RASCOLA / ALEVLİ KIŞ



H. LANGLOIS OLAYI

9 Şubat 1968'de yönetim kurulu'nun aldığı bir kararla Fransız Sinemateki'nin sanat yönetmeni Henri Langlois'nın görevinden alınarak yerine Pierre Barbin'in atanması olayı (bkz. Yeni Sinema 16 ve 17) dünya basınını gündelik gazetelerden, haftalık ve aylık dergilere kadar meşgul etti. Sinema ile bütün ilişkileri yılda birkaç satır sinema yazısı yayımlamak olan Life, Economist gibi dergiler bile konuya eğildiler. Acaba «Langlois Olayı»nın gerçek yüzü, gazetelere, bazı sinema dergilerine yansıyan cephesi midir? Bir yönetim adamının ücretle çalıştığı bir kurumun yetkili organı tarafından görevinden alınışının arkasında çok daha önemli ne gibi olaylar yatmaktadır? Sorun, dünya sinemacılarının birtakım kâğıt ve imza formalitelerinin çok ötesinde, yürekleriyle bağlı bulundukları bir adama karşı sevgi gösterilerinde bulunmaları ile sonuçlanmakta mıdır? Yoksa, «Langlois olayı»nın ardında, günümüzün en önemli sanatını, bunun ürünleri olan filmleri, bu filmlerin oluşturdukları paha biçilmez hazineleri ilgilenidren bir «kültürel sorun» mu yatmaktadır? Yeni Sinema, organı olduğu Türk Sinematek Derneği'nin kurulmasında en büyük çabayı gösteren ve ilk onur üyesi olan Henri Langlois'nın en kısa zamanda görevine iade edilmesi gerektiğini savunurken, okurlarına dünya basınında bu konuda çıkan yazılardan bazılarını sunarak, olayı bütün açıklığıyla ortaya koymaya çalışmaktadır.

THE ECONOMİST

Fransa Kültür Bakanı Malraux'un Fransız Sinematek Derneği Yönetmeni Langlois'yı işinden çıkarması üzerine çıkan gösterilerde, François Truffaut ve Jean-Luc Godard, Palais de Chaillot- önündeki gösteriye önayak olanların başlıcalarıydı, 14 Şubat'ta. Filmcilerin, aralarındaki dayanışmadan ötürü tanındıkları söylenemez Fransız Sinemateki'nin kurucularından olan, derneğin sagyıdeğer başkanı Henri Langlois'yı işinden çıkarak Malraux, kendine karşı gelmelerini sağlayarak, filmcilerin hepsini bir araya toplamayı başardı.

Cocteau, «hazinelerimiizn başında nöbet tutan ejderha» olarak nitelendirmişti Langlois'yi. Ne var ki, zamanla bu hazinelerin sayısının çoğalması sinematek'in devlete bağlı, kâr sağlamayan bir örgüt haline gelmesine sebep oldu. Başlangıçta hükümetle olan ilişkiler yolunda gidiyordu. Hatta Malraux, Kültür Bakanı olduğunda sinematek'e Palais de Chaillot'da yeni bir salon bile sağlamıştı.

Öyleyse aksayan neydi? Resmî kaynakların verdiği bilgiye göre, Langlois, bütün hizmetleri bir yana, böylesine genş bir kuruluşun Yönetim işleriyle uğraşabilecek yetenekte biri değildi. Bu pek inandırıcı bir savunma değil; bu işlerle uğraşacak bir malî uzmanın iş başına getirilmesini isteyen Langlois olmuştu. Langlois'nın, bazı resmî kuruluşlara özel gösterileri için ödünç film vermediğinden, bir çok kimseyi kendine karşı çevirdiği, savı da su götürür bir iddia değil.

Kuşkusuz, ne Malraux ne de yanındakiler, verdikleri kararın böyle bir tepki yaratacağını düşünmemişlerdi. Antonioni ve Bunuel'den Orson Welles'e değin bir çok yönetmen filmlerinin sinematek'te gösterilmesini yasakladı. Hükümetin rahatı kaçmış durumda, bu işin bir an önce çözümlenip unutulmasını istiyorlar. Ama tek çıkar yol, Malraux'nun sözünü geri alıp Langlois'yı yeniden yerine getirmesidir.

Derleyen: Nur Deriş

LIFE

Langlois'yi işinden çıkaran kurum (Centre National du Cinema) André Malraux'nun Kültür Bakanlığının bir uydusudur. Fransız aydınları, devletin Sinemateki siyasal bir amaçla ve propaganda yapmak niyetiyle kullanmasından kuşkulanmaktadırlar; tıpkı kendi denetimi altında bulundurduğu televizyonu kullandığı gibi. Bu yüzden Langlois olayının düşündürücü bir yanı ortaya çıkıyor: zira Kültür Bakanlığı sanat alanındaki çalışmaları yüreklendirmeli mi yoksa onları siyasal bir doğrultuya mı yöneltmeli? Bu soruya verilecek cevabın ne olacağı bir yana, devlet konuşmamakta ısrar ediyor. Langlois'ya karşı gelen bürokratların küçük sesleri bakanlığın duvarlarını aşmıyor.

Bazıları bu işin içinde, Malraux ve Bakanlığının parmağı olduğunu söylüyorlar. Malraux, «filmlere saygısı olduğunu söyleyen, ama aslında filmcileri sevmeyen,» bir adam olarak tanınır. Gene de film çevreleri doğrudan doğruya onu suçlamaktan çekiniyor, Langlois'yı şu ya da bu yüzden çekemeyen resmî makamların baskısıyla bu işi yaptığına inanıyorlar. Godard bu konuda şöyle diyor: «Henri Langlois, Fransa'nın en büyük yönetmenlerinden biridir. 'La Cinémathèque Française' adında bir filmin yönetmeniydi o.» Chabrol daha da açık konuşuyor: «Bugün Fransız Sinemateki artık hiç bir şey değildir. Geçen Cuma bir adamdı. Langlois'ydı...»

Şimdiki halde olay çıkmaza girmiş durumda. **Le Monde**'a verdiği bir demeçte, Malraux, Sinematek'in malî yönetimini ve filmlerin barındırılması için alınan tedbirlerin yetersizliğini yererek sözlerine son vermiştir: «Bir kitap koleksiyonu kesin bir değişikliğe uğramaksızın ulusal bir kitaplık haline getirilemez. Sinematek için de aynı şey söz konusudur. M. Langlois'mn yaptıklarını anmadan geçemeyiz. Sevdiği işleri iyi yapmış, sevmediği işleri ise daha az iyi yapmıştır.. Öyleyse Sinematek'in geleceğini gözönünde bulundurarak, yönetimin daha az kişisel ve daha çok denetimsel olmasını sağlamak gerekmektedir.»

Bütün bunlar sürüp giderken, Langlois arka plânda kalmayı uygun görmüştür. Bu akıllıca bir karar. Çünkü prensipler üzerine olduğu kadar kişilikler üzerine de kurulu bir çatışmadır bu.

Ama arasıra, onu işinden eden bürokratik düşünce üzerinde alaycı gözlemlerde de bulunuyor: «Ömrüm boyunca hep eylem halinde olmuşumdur ve yaşayan bir insanla ölü bir insan arasındaki ayrım da burdan doğar. Yaşayan bir insan eylem halindedir; bu yüzden de ne yaptığını bildirmeye zamanı yoktur. Yaşamayan bir insan eyleme geçmez. Yalnız eyleme geçtiğini bildiren belgeler yazmakla geçirir zamanını. Sanıldığı gibi, Romanın düşüşünün nedenleyenler barbarlar değildi. Barındırdığı bürokratların sayısı fazla olduğu için düştü Roma.»

Derleyen: Nur Deriş

CINEMA 68

Pierre Billard «Fransız Sinemateki Olayı»nın gerçek yüzünü araştırırken, önümüzdeki sayıda ele alacağımız bir konuyu da enine boyuna incelemektedir. Aşağıda Billard'ın yazısından derlediğimiz kısımları bulacaksınız:

«Fransız Sinemateki Olayı»nın kökü bilinmekte. 9 Şubat günü bu derneği yönetim kurulu Henri Langlois'yı görevinden alarak yerine Pierre Barbin'i getirmiştir. Olay, hiç kuşkusuz henüz gün ışığına kavuşmamış kimi anlaşmazlıkların bir sonucu. Kamu oyu hemen ayağa kalkıyor ve geniş bir protesto kampanyası düzenleniyor.

Bu şaşkınlığı daha iyi kavrayabilmek için Henri Langlois'nın kim olduğunu ansımak gerekir. Yedi haftadır onuruna retorik'in en olağanüstü çiçeklerinin açılımına tanık olan bir adamın değerini söz konusu etmek güç. Bütün bunların yanında keşfin, araştırmanın ve tutkunun simgesi olan bir adamın sinematografik kültürün bütün bir bölüğünü ilgilendiren kişiliği var. Filmleri korumanın ve bu alanda bir araştırmanın gerekliliğine ilk anlamış olanlardan —ki bu zamanımızın biri olmakla, yaşamını bu araştırmaya adamakla, kültür dağarcığının vazgeçilmez bir unsurudur— ticarî kaderlerinin tehdit ve belirsizliklerinden çekerek kopardığı yapıtların kolleksiyonunu arttırmaktan başka bir şey düşünmemekle, savaş öncesinden beri gittikçe daha düzenli ve sayıları artan bir biçimde, aralarından yeni sinemacı kuşaklarının da yetişeceği bir sinemasever kitlesine binlerce tanınmamış yapıtı gösterilerinde sunmakla Henri Langlois, sinema sevgisini simgeleştirmektedir.

Ne yazık ki, hiçbir ard düşünce olmadan, büyük bir açık yüreklilikle yapılan bu değerlendirmenin «Fransız Sinemateki'nin Gerçek Olayı» olarak tanımlayacağımız şeyle pek ilgisi yoktur. Bu olay kuruluşun ta içinde, birbirine karşıt iki anlayışın, iki kavramın birlikte varoluşundan doğmuştur. Anlaşmazlık ergeç patlayacaktı bir gün. Bugün önemli olan sorunları kendi gerçek alanlarında ele almaktır ki bu alan da prensip alanıdır.

Özel kuruluş, özel dernek, Fransız Sinemateki her yıl gittikçe artan bir devlet yardımından yararlanmaktadır. Bunun nedeni de kamu yararına bir çabayı gerçekleştirmeye çalışmasıdır. Bu ikiliğin dengesi devlet zayıf oldukça ya da iki taraftan birinin öbürüne dilediğini kabul ettirecek güçte olmasıyla sağlanabilir (Bu sonuncusu da aslında Langlois'nın yirmi yıldır başardığı bir şeydir). Fakat işe idarî katkılar, görevin resmî bir görünüş kazanması, devlet kuruluşlarının yardımlarının kaçınılmaz duruma gelmesi girince, söz konusu olan artık bir adamın kaderi değil, Fransız Sinemateki'nin tüzüğüdür. Biz, özel bir kuruluş olan Fransız Sinemateki'nin kendi bünyesi içinde «Ulusal Sinematek»in kudretli tomurcuğunu yaratmış olduğunu belirteceğiz. Henri Langlois'nin dostlarına göre, incelemeye ya da tartışmaya yer bırakmaksızın, bu kuruluşlardan ikincisi birincisi yararına ortadan silinmelidir.

Onlara göre birinci kuruluş, kişisel yardım gören bir kuruluş olarak kalmalıdır. Bir insanın korunmak istenmesi anlaşılabilir ve saygı duyulacak bir çaba ise de, olayın bu şekilde ele alınmak istenmesi tartışılabilir ve tehlikelidir.»

Yazar bundan sonra bir kültür politikasının düzenlenmesinde, kişisel çabaların da göz önüne alınması gerektiğini belirtmekte ve geleceğin Fransız Sinemateki'nin nasıl olabileceğini araştırırken üç temel soru'nun sorulmasını gerekli görmektedir. 1 Sinematek Nedir? 2 - Devletin rolü nedir? 3 - Kültürel sinemanın yayımı sorunu ne şekilde ortaya çıkmaktadır?

Yeni Sinema, Henri Langlois olayını ilgilendirmekle birlikte, apayrı bir konuyu oluşturan ve son derece önemli olan bu üç soru ve bunlara ait cevapları önümüzdeki sayısında ele alacak ve inceleyecektir.

CAHIERS DU CINEMA

Bu dergi de «Langlois Olayı»na ayırdığı 16 sayfaya olayın çok geniş bir özetini vererek başlamış ve Yönetim Kurulu'nun aldığı karardan sonra yeni yönetmen Pierre Barbin'in davranışlarını şu şekilde belirtmiştir: «Aynı gün, yönetim kurulu'nun kararına katılmayan üyeler, basına bu karara karşı olduklarını açıklarlar ve sinemacıların ilk protestoları duyulmaya başlarken, Ulusal Sinema Merkezi'nin yönetmeni M. Holleaux, herşeyin olup bittiğini sanmış olacak ki 15 günlüğüne bir tatile çıkıyor ve Pierre Barbin, saat 15'e doğru, kendisine sadık küçük bir komandonun başında sinematek lokallerine giriyor, Langlois'nın çalışma masasına oturuyor ve daha emniyetli olsun diye kilitleri değiştirtmeyi unutmuyordu. Aynı anda, kapı önündeki kaldırımda Mary Meerson'a kovulduğunu bildiren mektup veriliyordu (Mary Meerson uzun yıllar Langlois-nın en yakın çalışma arkadaşı olmuş ve kendisini desteklemiştir. - Y.S.). Ve bu traji-komik işgal en uç noktasında sonuçlanıyordu: Langlois'ya uzun yıllardan beri çalışma arkadaşlığı etmiş ve Sinematek'e önemli kolleksiyonlar bağışlamış olan Marie Epstein, hiçbir şeyi umursamayan Barbin tarafından, Sinematek lokalinde, kapı üzerine kilitlenerek unutulmuştu. Gece saat oniki'ye doğru, dosyalarını kaldırıp eve gitmeyi düşündüğünde, kapıyı kilitli bulmuş ve ona kapıyı açan, bizzat Sinematek Başkanı M. Moinot olmuştur.
Bu parlak gün bize çok şey öğretiyor. Langlois-nın «yürütülmesi»nin ne rastlantı sonucu olduğunu, ne de mantıksal bir düşüncenin ürünü olarak ileri geldiğini. Tersine, söz konusu olan, uzun zamandan beri hazırlanmış bir darbeden başka bir şey değildir. Ancak, bu darbeyi hazırlayanlar, bütün sinema dünyasının kafalarının üstünde patlayacağını düşünmediler mi? Sinematek'e el koyarken, onun Fransız sinemasının gerçek kalbi olduğunu göremediler mi?»
Dergi, bundan sonra, Langlois olayı'nın ardında, çalışmasında tümüyle bağımsız bir adamın çekilememesi, onun yokluğuyla, koruduğu onbinlerce filmin daha kolay «işletilebileceği»nin sanılmasının yattığını ileri sürmektedir. Özellikle Fransız Televizyonu'nun uzun zamandan beri Langlois'nın hazinelerinden yararlanmak istediği ve bunda başarılı olamadığı bilinmekteydi (Şu var ki Cahiers du Cinéma'nın ileri sürdüğü bu tasarı henüz gerçekleşebilmiş değildir. - Y.S.).
Olaydan bir hafta sonra, 16 şubat'ta yapılan basın toplantısında «Fransız Sinemateki bugün ne ifade eder?» sorusuna Claude Chabrol şu cevabı veriyordu: «Bugün Sinematek hiçbir şey değildir artık. Geçen hafta, bir adam demekti, otuz yılda 60.000'e yakın filmi bir araya getiren bir adam. Bu adam dünyanın her yerinden incelenmek üzere insanların geldiği bir kolleksiyonu barındıran bir Sinema Müzesi kurmuştu. Kesin olan bir şey var: Fransa'nın gurur duyabileceği yapıtlar arasında Sinematek, gerçekten yeryüzünde tek olanıydı. Tancarville köprüsünden ya da başka bir şeyden daha çok.»
Alexandre Astruc ise «Sinematek insanların sandığı gibi, başına işi en iyi bilen adamların getirildiği bir kamu kurumu değildir. Sinematek Langlois'nın kişisel yapıtıdır. Onsuz, büyük bir olasılıkla, Sinematek kavramı var olmayacaktı bugün. 1939'da sinema tarihiyle ilgilenen, belgeler arayan, Şarlo'nun eski filmlerini toplayan kimseler vardı. Ve Langlois Hawks'un bir filmini görüp «Şarlo'ları toplamak çok önemli bir şeydir ama bu filmin de bir kopyasının hemen bulunup korunması gerek» dediğinde New-York'un ünlü Modern Sanat Müzesini şaşkınlıklara boğuyordu. Önemli olan işte Langlois'nın bu düşünceleridir.» diyordu.
Bütün bu olaylar sırasında Fransa'nın Kültür Bakanı André Malraux'nun ne gibi bir rol oynadığı da basın toplantısında tartışılmıştır. Jean-Luc Godard, olayın daha önce Gaëtan Picon ve Pierre Boulez'in de yerlerinden alınışları sırasında bakanlık koltuğunda aynı adamın oturduğunu belirterek, bakanlığın fransız tiyatrosunu, fransız müziğini ele geçirdiğini bu son kararla da fransız sinemasının son bağımsız kurumunu da yönetimi altına almak istediğini söyledi. Basın toplantısı sert bir şekilde yeren bir bildirinin yayınlanması ile sona erdi.

LANGLOIS İŞ BAŞINDA

Dergi baskıya girerken öğrendiğimize göre 22 Nisan'da yapılan genel kurul toplantısında Fransız Sinemateki'ni devlete bağlayan ilişkiler üyelerin istekleri üzerine koparılmış, Henri Langlois görevine iade edilmiştir.

22 Nisan gecesi toplanan Sinematek Genel Kurulu, Fransa Kültür Bakanı André Malraux tarafından başkanlıktan uzaklaştırılan Henri Langlois'yı genel sekreterliğe getirmiş, Sinematek'i de özel bir kuruluş olarak devletten ayırmıştır. Böylece Sinematek, özgürlüğüne karşılık Devletin mali katkısından yoksun kalmış olmaktadır. Bundan böyle, yönetim kurulunda bulunan devletin seçtiği üyeler çekilmiş olacaklardır.

Devletin mali yardımının kesilmesi ile Sinematek kuşkusuz önemli bir gelir kaynağını kaybetmiş olmaktadır. Ancak, Sinematek giderlerini, üyelerin vereceği ödentilerden, sergilerden ve yeniden gösterilere başlayacak olan iki sinema salonunun gelirinden karşılayacaktır. Yöneticiler, özel desteklerden de yararlanmayı ummaktadırlar.

«üniversite», «öğrenciler», «işçiler»: jean - luc godard'la konuşma I

Jean-Luc Godard, kendisini destekleyenlerin bu konudaki bütün çabalarına karşın, sinema-dışı ve hatta çoğu zaman sinema-içi çevrelerce pek ciddiye alınmayan sinemacıların başında gelir. Halbuki ünlü İngiliz sinema yazarı Richard Roud'un deyimiyle «20. yüzyılın belki de en önemli sanatçısı»nın yapıtı, kendisinin ve daha başka konulardaki düşünceleri çok yakından incelenmeye değer bir «Godard Olayı»nı meydana getirmektedirler. Aşağıdaki söyleşi yönetmenin Roma Deneysel Sinema Merkezi'ni ziyareti sırasında arkadaşımız Engin Ayça tarafından gerçekleştirilmiştir. İki sayıda yayımlayacağımız söyleşinin ilk kısmı, üniversite konusunda oldu. Deneysel Sinema Okulunda geçen yıl cereyan eden olaylar yüzünden (bkz. Yeni Sinema 13/Aralık 1967) söyleşinin bu kısmı «Üniversite», «Öğrenciler», «İşçiler» konularında ele alıyor. İkinci kısım ise doğrudan doğruya sinemayla ilgili. Dünya sinema basınında ilk kez olarak, Godard'ın bu konularla ilgili sözlerini yayımlayan Yeni Sinema, bunları okurlarına sunmakla kıvanç duymaktadır. Gönül, bir sinemacının politikadan söz edişi gibi, bir politikacının da sinemadan, bunun görevinden, işlevinden söz etmesini diliyor. Sinemacı, insan olarak ister istemez politikayla ilgileniyor ama bazı yönetmen eskisi sinemacılarımızın edebiyat dergilerindeki ilgilenmeleri gibi değil - ve bu ilgi sinemacı-insan'ı politik bir tutum edinmeye götürüyor. Namuslu, içtenlikle hareket eden hiçbir sinemacı bu durumda seyircilerine uyutucu öyküler anlatamaz, içinde bulunduğu düzenden azıcık memnun değilse bile. Jean-Luc Godard'ın sözleri işte bu durumun bilincini yansıtıyor.

Yeni Sinema.

Yeni Sinema: Avrupa'da çeşitli ülkelerde meydana gelen öğrenci hareketleri hakkında ne düşündüğünüzü öğrenmek isteriz.

Godard: Evet, ilk dikkati çeken nokta şu, geri kalmış ülkelerde ilk eyleme geçenler hep öğrenciler oluyor. Ekonomik anlamda geri kalmışlık söz konusu daima, Güney Amerika'da olduğu gibi öğrenciler en uç noktalarda değişiklik istemekteler. Avrupa'da da kültürel açıdan geri kalmış öğrenciler kıpırdanıyorlar. Madrid'de, Varşova'da olduğu gibi bri çeşit Stalinci kültüre (Stalinisme Culturel) karşı çıkılıyor.

Yeni Sinema: Bu geri kalmışlık, İngiltere, İtalya, Almanya gibi ülkeler için de söz konusu olabilir mi?

Godard: Aynı türden geri kalmışlık söz konusu değil tabiî... Bir kısmı özellikle gençlere karşı olan ve gelişmeyi engelleyen bir takım şeyler var... Yani bir bakıma bugün, politik hayatta da görüldüğü gibi fakir ülkeler var, zengin ülkeler olduğu gibi... Bir takım ülkeler, bir takım hükümetler var; genç sınıflara karşı yaşlı, eski sınıflar var - Eski terimini sözcüğün en olağan anlamında kullanıyorum. Dünya, Avrupa her şeye rağmen üç yaşlı adam tarafından yaratıldı: Churchill, Stalin, Roosevelt - 20 yıl önce doğmuş olup bugün yaşayanlar kendilerini aptal ihtiyarların yarattığı bir dünyada buluyorlar.

Yeni Sinema: Bir takım ilişkilerin, bir takım düzenlerin değiştirilebileceğine inanıyor musunuz?

Godard: Evet, tabiî, biraz, çünkü her şey değişmekte.

Yeni Sinema: Bir takım şeylerin değişmeleri için onları zorlamalı mı, yoksa kendi kendilerine değişmelerini mi beklemeli?

Godard: Her ikisi de gerekli, ancak, bunun zamanını kestirmek güç. Ne zaman şiddet kullanmak gerektiğini, bunun ne zaman sonuç vermeyeceğini bilmek önemli.

Yeni Sinema: Fransa'daki durum, Fransız öğrencilerinin durumu nedir?

Godard: Fransa'da belki daha zor. Çünkü öğrencilerin durumu çok iyi. Aslında durum çok daha durgun, uykulu... Çünkü hükümet oldukça istikrarlı, oldukça.

Yeni Sinema: Peki öğrenciler memnunlar mı?

Godard: Öğrencilerin uzun zaman iki-üç grubun dışında politikayla pek fazla ilgileri yoktu. Şimdi bu ilgi yava yavaş başlıyor... biraz politikayla uğraşıyorlar, birtakım şeyler istemeye başlıyorlar ki, bu da politikleşmenin bir başlangıcı demektir. Başlangıcı çünkü Fransa'da birçok liselerde okula ga-



ÖĞRENCİ HAREKETLERİ: LA CHINOISE / ÇİNLİ KIZ / M. SEMENIAKO, J. BERTO, A. WIAZEMSKY

zete getirme hakkı yok, birçok kolejlerde kabul edilen tek gazete spor gazetesi.. Gayet basit, Avrupa'daki hükümetler, dünyanın kendi düzenleri içinde devam etmesi için çocuklarına birtakım şeyler öğretiyorlar, sonra çocuklar büyüklerinin dünyasına bakıyorlar ve aynı dünyayı sürdürmeyi istemiyorlar..

Yeni Sinema: Fransız öğrencileri, örneğin, üniversite sitelerinde, daha özgür olabilmek için binaların yönetimini ele geçiriyorlar, fakat bu özgür olmak, daha iyi çalışabilmek, okuyabilmek için birtakım koşulların gerçekleştirilmesi anlamında değil de, kızlarla olan ilişkilerde daha özgür olmak anlamında oluyor.

Godard: Bu bile bir şeydir.. Gerçi sonradan gelecektir.. Bir erkeğin, odasına bir kızı alabilmesi, bir kızın çocuk yapma ya da yapmama hakkı ilk gelen haklardan biridir.. Çocuk yapma ve sonra onu istenen biçimde yetiştirme hakkı çok önemlidir. Herşeye rağmen dünyanın yaradılışı, kadını severek başladı.. Okumağa başlamadan önce beraber yattılar, okumağa sonra başladılar.

Yeni Sinema: İngiltere'de, Batı Almanya'da, İtalya'da, Japonya'da...

Gorard: Sonuç hep aynı hak.. Oturdukları evde söz sahibi olabilme, onunla uğraşma hakkı, o kadar. Üniversite'de yaşıyor, üniversite'de çalışıyorlar.. Dolayısıyla onunla meşgul olabilme, hakkında birşeyler söyleyebilme hakkı istiyorlar.. Onu düşündükleri biçimde örgütlemek.. Hepsi bu kadar.. Durum hemen hemen bütün ülkelerde aynı..

Yeni Sinema: Fransa'da genel olarak politikayla uğraşmağa başlamadan önce özel yaşantılarını düzenlemeye çalışıyorlar. Halbuki, örneğin İtalya'da durum aynı değil.

Godard: Sonradan o da gelecek, bunların ikisi de birbirine bağlı. Kimi ülkelerde, örneğin Fransa'da böyle başlıyor, başka yerde.. öyle tabiî, çünkü İtalya Fransa'dan bu konuda çok daha gerideydi. İtalyan Üniversitelerindeki eğitim yöntemi Fransa Üniversitelerinden, İngiltere Üniversitelerinden daha geri.

Yeni Sinema: Üniversiteleri işgal ederek, polise karşı, orduya karşı silâhlanarak karşı koymak için örgütlenilebilir mi, yani, polis geldiğinde ona aynı koşullar altında karşı koymak...

Godard: Tabii, eğer durum gerçekten ciddi ise, tabii..

Yeni Sinema: Çünkü polis her gelişinde öğrencileri üniversite binasından dışarı atıyor. Öyleyse, hep içeride kalabilmek için üniversite binasını kale haline getirmek gerek.

Godard: Evet, her ikisini de yapmalı, duruma bağlı: polis çok kalabalık mı geliyor, az sayıda mı geliyor, dersleri izlemeye engel oluyor mu, polis dersleri dinlemeye geliyorsa çıkarmak gerek, içeride kalmak istiyorsa, gene dışarı çıkarmak gerektir. Geçen gün bir fotoğraf gördüm, bir polis ve bir üniversiteli birbirlerine vurmağa çalışıyorlardı.. Her ikisi de hemen hemen aynı yaşlarda, fakat biri niçin vurduğunu biliyor, öbürü bilmiyor Tek fark bu.

Yeni Sinema: Hükümet, öğrencilerin üzerine polisi göndererek onların şiddet eğilimlerini boşaltmaya, nötralize etmeye çalışmıyor mu?

Godard: Hayır, çünkü bu onu pek ilgilendirmiyor..

Yeni Sinema: Yani, polis, dizge'nin dışında bir şey durumuna getiriliyor, hedef şaşırtılıyor, değiştiriliyor, başka bir deyişle öğrencilerle polis arasında bir çatışma yaratılıyor, halbuki gerçek çatışma öğrencilerle belli bir dizge, belli bir hükümet arasında.

Godard: Bilmiyorum.

Yeni Sinema: Bu durumda polisle mücadele etmek anlamsız, gerçekte...

Godard: Gene de etmek gerek, çünkü bu, duruma göre, az ya da çok, kuvvet gösterisi demektir. Çok kez polise karşı koyma, iyi örgütlenilip örgütlenilmediğini, bunun derecesini ortaya koyar. Polisle kolayca mücadele edilip edilmeyeceği or-

taya konulur. Bu konuda silâh önemli değildir. İyi örgütlenilmişse, polisin işi çok güç demektir. Çünkü onun düşüncesi yoktur. Karşı tarafta, silâh dışında bir de düşünce bulunduğunu görünce, bu kuvvetten ürker... Polis, düşüncesi olmadığına göre, birdenbire karşı koymayla karşılaşınca şaşırır, ne yapacağını bilemez.

Yeni Sinema: Öğrencilerle, işçi sınıfı arasındaki ilişki...

Godard: Birşey kesin, o da şu: öğrenciler de, üniversiteler de artık toplum yaşantısından uzak tutulamazlar, ondan koparılamazlar. Bu, son zamanlardaki gelişmenin, teknik ilerlemenin bir sonucudur. Hükümetler, isteseler de istemeseler de üniversiteleri ülkenin kaderine gittikçe daha çok ortak etmek zorundadırlar. Üniversite ülkenin kaderine ortak olduğu anda da ister istemez iş politik oluyor. Hükümetlerin işçilerle başının dertte olması da bu yüzden..

Yeni Sinema: Yani bir eylem...

Godard: Gayet tabii.. hiç kimseye ilkin birşey öğrenmesini söyleyip, sonra öğrendiklerini kullanmamasını söyleyemezsiniz. Bugün, ilmin öğrencilere ihtiyacı vardır. Hemen.

Yeni Sinema: Öğrencilerle, onların hareketleriyle, işçi hareketleri arasında bir yakınlaşma, iş birliği var mıdır?

Godard: Henüz pek yok, çünkü toplumcu partiler, ilkin hükümetler arasındaki mücadelelerde ortaya çıkıyorlar; kültürel yetişme, eğitim, çok sonradan geliyor, çok kez unutuluyor da. Hemen hemen genellikle komünistlerin kültürü, bir çok noktalarda burjuva bir kültürdür. Halbuki, gündelik, grev, yaşama konularında burjuva değildirler. Fakat düşünceler hep burjuva düşünceleridir, burjuva kültürünün etkisindedirler ve bunun farkına varmıyorlar. Bu yüzden onlar için durum çok zor, çünkü yanlı tanıyorlar bazı şeyleri.. Sendikacılar çok sıkı insanlar, fakat bilgileri az, onlar için durum zor, kuramları az, çünkü daha çok uygulamadan gelmişlerdir. Halbuki öğrenciler kuramsal bir eğitim görüyorlar. Bütün güçlük kuramla uygulamayı birleştirmede. İşin en güç yanı bu. Uygulama kuramsız, kuram uygulamasız hiçbir şey ifade etmez. Öğrencilerin uygulama konusunda deneyleri yok. Bunu gerçekleştirmek zorundadırlar. Bazı sosyalist ülkelerde, iş gördürerek bu gerçekleştirilmek isteniyor, el işi yaptırılıyor. Halbuki kafa işi buna pek o kadar uygun değildir.

Yeni Sinema: Öğrencilerin mücadelelerini birleştirmek ve ortak bir hareket yaratarak bir hükümeti değiştirmek mümkün müdür?

Godard: Elbette, en iyisi de bu zaten, fakat bu hiçbir zaman öyle pek basit olmadı. Hiçbir zaman birkaç gün içinde sonuçlandırılamadı.

Yeni Sinema: İtalya ya da öbür ülkelerin üniversitelerinde bugün böyle bir şey olabilir mi?

Godard: Hemen değil, fakat bir gün Avrupa'da bu da olanaklı olacaktır. Çünkü, dediğim gibi, öğrencilerin uygulama alanı ile, bunun sorunları ile ilişkileri kurulacak, uygulama'nın sorunlarını anlayacaklar, işçiler kültürel ve kuramsal güçlüklerini, sorunlarını anlayacaklar ve zaman gelecek tıpkı Fransa'da geçen yıl olan grevlerde görüldüğü gibi, bu iki kuvvet birleşecektir. Fransa'daki grevler ekonomik olmaktan çok kültürel bir hareket olmuştur.

Yeni Sinema: Bu hareketlerde, bu mücadelelerde sinema ne rol oynayabilir?

Godard: Sinema uygulama'dan kuram'a giden bir tablodur. Her ikisini de birlikte gösterir. Uygulama'dır, çünkü her günkü yaşantıyı gösterir. Görüntüler herşeyi saptar, insanları, doğal yaşantının kendisini görürüz. Sinema aynı zamanda kuram'dır, çünkü bir anlatım'dır, bir dil'dir. Bir şiir, müzik, bir takım biçimler, bir bağlantıdır kısaca. Sinema uygulama ile kuram'ın kaynaştığı bir ortamdır.

Yeni Sinema: Bir söyleşide de dediğiniz gibi örneğin siz sinemayı tanıyor ama işçilerin sorunlarını bilmiyorsunuz. Aynı şekilde, işçiler de kendi sorunlarını biliyorlar ama sinemayı tanımıyorlar.

Godard: Tabii...

Yeni Sinema: Öğrenciler şimdi mücadele ediyorlar, aynı zamanda kendi sinemalarını da yapabilirler demek ki.

Godard: Evet, bazı şeyler yapabilirler ama herşeyi değil.

Yeni Sinema: Örneğin, «Centro Sperimentale»de (Roma Deneysel Sinema Merkezi) okulun günlük gereksinmelere cevap verecek biçimde köklü değişiklikler yapması için mücadele ediliyor, aynı zamanda sinema ile de uğraşılıyor. Öğrencilerin kendi sinemalarını gerçekleştirebilmeleri için, üniversiteye gidiliyor, filmler çekiliyor. Bu konuda ne düünüyorsunuz?

Godard: Burada okulda yapmanız gerek bunu, burası sizin üniversiteniz. Filmler yapmanız, okumanız gerek. Bütün bunlar birbirleriyle yakından ilgilidir. Siz, üniversitenin özel bir dalısınız fakat aynı zamanda da bu iş için en elverişli olanlar da sizlersiniz. Çünkü, örneğin, üniversite'de okuyan bir kimya öğrencisi, laboratuvarında kalmaya zorunludur, halbuki siz, dışarı çıkıp insanları görebilirsiniz. Sizler herşeyden önce bağlantı olma durumundasınız. Sinema, üniversitelerin en ileri, öncü bir kanadıdır.

Yeni Sinema: Cinecitta'da bir Vietnam yaratmak gerek derken, ne anlatmak istiyordunuz?

Godard: Cinecitta'ya bir plastik bomba koymak gerek. Sonra herşey havaya uçacak. Madem ki orası sizin okuldan pek uzak değil, hiç de zor bir şey olmaz bu. Her sabah «Centro»ya gelirken Cinecitta'ya küçük bir paket plastik bomba koyarsınız, olur biter. Moral açısından demek istiyorum tabii, moral açısından. (**Engin Ayça**'nın Roma Deneysel Sinema Okulu'nda **Jean-Luc Godard**'la yaptığı söyleşinin birinci kısmı.)

deniz ötesi anıları:

jean renoir'la konuşmalar...

Geçenlerde Paris'te düzenlenen bir dizi özel gösteride —kimilerince Fransız yönetmenlerinin en Fransız olanı diye adlandırılan— Jean Renoir'ın filmleri gösterildi. Bu gösterilerin özelliği artık Amerika'da yaşayan yönetmenin de orada bulunması idi. Her gece, biraz yaşlanmış, yorgun, ama yine de iyimser, muzip, hazırcevap Renoir sorulan soruları cevaplandırdı, düşüncelerini açıkladı. 1962 de Le Caporal Epinglé ile — şimdilik — sonuçlanan sinema uğraşının Fransızlar için en Fransız, «şiirsel gerçekçilik» anlayışını en iyi yansıtan filmleri seçildi bu gösteriler için. Aşağıdaki konuşmalar Le Testament du Dr. Cordelier / Doktor Cordelier'nin Vasiyetnamesi, Le Carosse d'Or / Altın Araba ve La Règle du Jeu / Oyunun Kuralı filmlerinin gösterilerinde yapılmıştır.

DOKTOR CORDELİER'NİN VASİYETNAMESİ

Yönetmen, senaryo, konuşmalar / Jean Renoir Görüntüler G. Leclerc Kurgu / R. Lichtig Yapım / O.R.T.F. Soferad İlk gösteri / mayıs 1961 - Oyuncular / J. L. Barrault (Dr. Cordelier ve Opale) M. Vitold (Severin)- T. Bilis (Joly) J. Topart

Konu:
Çok ünlü bir doktor olan Cordelier, gizli araştırmalar yapmaktadır. İnsanın beden ve ruhunun değiştirilebileceğinden emindir. Maddeci Dr. Severin ve başkaları buna karşı gelerek denemeyi göze almak istemiyorlar. Cordelier kendi üzerinde çalışmaya karar veriyor. Bu çalışmadan Opale doğacaktır. Yaşamın, toplumsal ve moral değerlerinin doktora yasakladığı içgüdüleridir. Öldüren, çalan, saldıran bir yaratıktır. Opale'ın yokolması için, Cordelier'nin ölmesi gerekmektedir. Böylece herşey eskisine dönüşecektir. Ama bu toplumda, daha kaç tane Opale olmak isteyen Cordelier'ler vardır acaba?



Fotoğraf: Ara Güler

(Bu konuşmaya, Jean-Luc Godard da katılmaktadır.)

Jean Renoir: Önceden şunu belirtmek istiyorum. Bu filim deneysel bir filimdir. Küçük bir bütçe ile televizyon için yapılmıştır. Leclerc'in teknik, Kosma'nın müzik çalışmaları benim büyük yardımcılarım oldular.

J. L. Godard: Jean Renoir, Opale sizin yönettiğiniz ilk çirkin, kötü ve korkunç insandır. Bu nasıl oldu?

J. R.: Opale olabilmeyi çok isterdim. Bir an gelir ki herkes Mr. Hyde olmak, özgür olmak ve hayvan kılığına girmek ister. Fakat şimdi filimi yeni baştan yapsam, dehşeti, terörü daha çok gülünce doğru götürürüm.

Soru: Kötülüğün hıristiyan bir karakteri var mı? Kötülük sizin için nedir?

J. R.: Başkaları gözönüne alındığında kötülük vardır denilebilir. İnsan kendi kendine kötülük yapmaz. Benim için kötülük, çirkinlik, güzellikten ayrılmaz. Jean L. Barrault'nun kötü ama zarif, yakışıklı bir kişiliği vardır. Zaten iyiliğin ne olduğunu kim bilir? Siz biliyor musunuz?

Soru: Belirgin bir yönetiminiz var Doktor Cordelier'nin teknik çalışmasında. Sekiz alıcıya kadar kullanıyorsunuz. Herbiri aynı zamanda uzun bir çekimi bütünüyle alıyor. Sekiz dakika süren çekimler var.

J. R.: Evet, çünkü oyuncunun alıcı «için» oynaması gerekli değildir. Birçok alıcı bulunursa, hangisinin çalıştığını bilmiyor ve salt öbür oyuncuları ve sahneyi düşünüyor. Tek alıcıdan sıkılıyorum. Oyuncular, dekor, işçiler, herkes onun emrindeymiş gibi oluyor. Benim istediğim, alıcının oyuncuları ve olayı izlemesidir.

J. L. G.: Ben, tek alıcı kullanırım. Oyunculara karşı o denli saygılı değilim. Oyuncunun alıcı için oynaması gerektir. Her yönetim biçiminde oyuncuların oyunu, önlerindeki kuvvete bağlıdır. Renoir'ın kuvveti var. Oyuncuları iyi kullanıyor.

Soru: Cordelier ve Opale'ın arasında, bireyin gerçek yeri nerdedir?

J. R.: Böyle bir yer yoktur.

Belki filmin sonunda vardır fakat alımlı ve sahtedir. Siyah ve beyaz gibi. Halbuki yaşamda salt gri bulunur.

Soru: Neden kimse kötülüğü engellemeye çalışmıyor? Opale'ı yaralanmaz gibi kabul ediyorlar?

J. R. Bu güncel bir gerçekliktir. İnsanlar hiçbir zaman olaya karışmazlar. Geçerler, bakarlar ve olayın sonuçlanmasından sonra toplanırlar. Herşeyi yapabiliriz. Salt istemek gerek.

Soru: Film kaça maloldu?

J. R. : 82 milyon. Çekimlerin süresi 9 gün. Stüdyo ve teknik işler pahalı idi.

Soru: Oyun, bazan kesiliyor. Oyuncuyu sürekli olarak görmek istemez misiniz?

J. R. Kurgu, bir zorunluluk değildir. Bir seçimdir.

J. L. G. : Kurgu, bir araçtır. Bir amaç değil. Gerekli plan değişimini oyuncunun bedeni ve duygusal sürekliliği ile uzlaştırmaktır.

Soru: Cordelier'nin Opale kişiliğine girmesi, çok güç ve yorucu oluyor.

J. R. Daha korkunç, daha ürkütücü olması için. Aynı zamanda dehşete karşı sevgimden. Sonra, fikri başkalaşım acısız olamaz sanıyorum.

Soru: Kendiniz Opale'in korkunçluğunu duydunu zmu?

J. R. : Hayır. Fakat film yönetimi çok ilginç idi. Sonrası önemli değil. Önemli olan yapmak, yaratmaktır. Bir çocuğun yaratılışı güzeldir. Bence sonrası pek ilginç değil...

ALTIN ARABA

Senaryo / Merimée'nin Carrosse du Saint - Sacrement adlı eserinden uyarlayarak Jean Renoir. Görüntüler / Claude Renoir ve H. Ronald. Müzik / Vivaldi. Dekor / M. Chiari. Kurgu / M. Serandrei, D. Hawkins. Yapım / Panarriya Film Hoche. Oyuncular / Anna Magnani (Camilla) D. Lamont, O. Spadaro, P. Campbell, N. Fiorelli. İlk gösteri / 1953



LA REGLE DU JEU / OYUNUN KURALI / R. TOUTAIN, J. RENOIR



LE CAROSSE D'OR / ALTIN ARABA / A. MAGNANI, D. LAMONT



LE TESTAMENT DU DR. CORDELIER / DR. CORDELIER'NİN VASİYETNAMESİ / J. L. BARRAULT

Konu:
Camilla fakir bir İtalyan tiyatro topluluğunun başoyuncusudur. Topluluğuğun Peru'ya yaptığı bir yolculuk'ta, ilk sevgilisi ile ilişkilerini kesmeden ülkenin başbakanının metresi olur. Bunun dışında bir üçüncü sevgilisi olacaktır. Ünlü bir boğa güreşçisi. Geçen günler içinde Camilla çeşitli insanlarla, zengin, ikiyüzlü kişilerle karşılaşacaktır. Başbakanın kendisine armağan ettiği altın arabayı başpiskoposa vererek onu da baştan çıkaracak ama sonunda bütün bu sahte âşıkları bırakarak ilk ve gerçek sevgililerine dönecektir: Tiyatro, seyirciler, fakir insanlar.

(Konuşmaya Claude Renoir ve Jacques Rivette katılıyorlar.)

Renoir'ı dinlemeden Eric Rohmer'in (Cahiers du Cinema No: 78) şu satırlarını ansıyalım. Altın Araba'da Renoir'ın bütün yapıtının iki kutbu, sanat ve doğa, yaşam ve güldürü iki ayna niteliğini alıyorlar. Karşı karşıya görüntülerini yolluyorlar, aralarında hiçbir sınır kalmayıncaya dek. Her filmindeki içtenlik ve doğruluk burada tüm olarak gerçekleşiyor.

J. Renoir: Filim üstünde size kısa bir yorum. Sahneler: Sanrılar ya da gerçek. Şu anda belki ben sizle değilim, belki bir düş içindeyiz. Ülke: Peru. Vakit: Belli değil. Filim: Fantazi. Konu: Yaşam ve tiyatro. Tiyatroda yaşam ve gerçek. Burada «Irmak» filmimin etkisi olabilir. Anna Magnani'nin oyunu bir başyapıt. Ona bir güldürü önerdiğim zaman utanıyordum. Fakat o, her türü oynıyabilir. Filim İngilizce çevrildi ve Fransızca dublaj yapıldı. Anna Magnani kendini seslendirdi. Bütün çekimler stüdyoda yapıldı. Bu yüzden fotoğrafların rolü çok önemli. Güldürüyü, fantaziyi hiçbir zaman unutmamalıyız.

Claude Renoir: Filmi uzun zamandır görmemiştim. Çok üzüldüm. Çünkü, onbeş yıl önce daha iyi çalışıyormuşum. Bu filimde tiyatro ışığını sinemaya getirdik. Sinema ve tiyatronun bileşimi diyebiliriz buna.

Rivette: Brecht'in kuramını düşünüyorum. Sahneyi kuvvetle ışıklandırmalıyız ki seyircinin gözü ayrıntıları bulsun.

J. R.: Bence, bu filmin başarısı teknik yönünden ileri geliyor.

C. R.: Bir filim, işbirliğidir ve başarısı o iş birliğinin sonucudur. Görüntü yönetmeni sonuçtan hiçbir zaman emin olamaz ve ilk düşüncesi ile sonuncusu arasında uzun ve ağır bir başkalaşım vardır. Onun görevi yönetmene verilen vakit ve krediye bağlıdır. Filmi üç ayda yaptık. Şimdi bu denli temiz bir iş yapamam.

J. R.: Claude, insan kendi yapıtını kendisi yargılamaz.

C. R.: Yargılar. Çünkü, önceden yapılmış işi görüyorum.

Soru: Filmde eşitlikten çok, sınıf farkı görülüyor.

J. R. Benzerleri göstermek için, karşıtlığı göstermek gerek ve tersi. İnsanlar arasındaki o görünmeyen küçük ilişkiyi belirtmemiz gerekir ki, o da eşitliğin temelidir.

Rivette: Bütün çekimler 180 derece ve bu sezilmiyor.

C. R.: Konu aslında, bir tiyatro oyunu. Dekorların çoğunluğu salt üç yanlı. Sanki siz tiyatroda oturuyormuşsunuz gibi. Bunu böyle istedik.

J. R.: Evet. Claude, çoğunlukla uzun çekimler kullandı, birkaç alıcı ile. Örneğin, Marsellaise'de ve bu onu başka bir yönteme götürdü, Altın Araba'daki çekimlere. Böylece seyirci alıcının devinimini önceden kestirebiliyor.

C. R.: Bu filim için, teknikolor kullandık. Çünkü o vakit yalnızca bu teknik bulunuyordu. Tabii, bütün renkli dizgeler gibi birçok kötü yanları var. Kimi zaman bir sahneyi çekiyorduk, sonradan renkler güzel çıkmayınca bütün giysilerin renklerini değiştirmemiz gerekiyordu.

Soru: Filimlerinizde çoğunlukla olaylar bir kadının çevresinde dönüyor.

J. R.: Büyük aldanış! İnsanın, yapıtları değişir, fakat asıl kendinden verdiği değişmez. Benim de birçok tutkularım, düşküncelerim var ki bunlar her kez tekrarlanıyor. Bu soruyu cevaplandırmam güç, çünkü çok özel duygularıma dokunuyor!!!

Bu filim, bir öykü, öykünün içinde öykü, tiyatro oyununun içinde tiyatro oyunudur. Biraz daha müziğin öneminden söz etmek istiyorum. Müzik her filimde çok dikkat ettiğim bir şeydir. Müziğin olayla, anlatımla, duygularla tümüyle bileşik olması ve ayrımlarla müziğin bileşiminin kusursuz olması gerektir. Magnani bakana «Benim için çok küçüksünüz» diyor bir yerde. Bu sahneyi salt Vivaldi'nin müziğinden duyduklarımla düşündüm.

Rivette: Filminizde savaş da bulunuyor.

J. R. Birşey var ki, beni çok öfkelendirir. Kimi insanların eğlenmesi ve onlardan beş metre ilerde öbürlerinin acı içinde olmaları. Filmde bu iki yüzlü yaşam bulunuyor. Bir yanda saray ve zenginleri, öbür yanda Peru'lular, sömürülenler.

Soru: Filimlerinizde içgüdülerin ve önceden düşünülmüş olanın payı nedir?

J. R.: Dikkatli bir hazırlanma herzaman için gereklidir. Fakat gerçek şeyler bazı anlardır. O «anlar» yüzünden birçok şeyleri son dakikada değiştirebiliriz. Ama önceden, uzun bir hazırlanma da gereklidir. Kendimi çözümlemem, fakat düşününce diyebilirim ki akıldan çok duygulara yakın'ım ve bu filim belki en içgüdüsel filmimdir, çok hesaplanmış olmasına karşın.

OYUNUN KURALI

Senaryo Konuşmalar / Jean Renoir ve Carl Koch. Görüntüler / Jean Bachelet Alain Renoir. Müzik / Kosma (Mozart-Saint Saens). Dekor / Lourie ve M. Douy. Kurgu / Marguerite Renoir. Yapım / N. E. F. Yapım Yönetmeni / Claude Renoir. Oyuncular / Dalio (De la Chenaye), Nora Gregor (Christine), Jean Renoir (Octave), R. Toutain (Juriuex) Mila Parely, P. Dubost Carette (Marceau) G. Modot, Lise Elina, Yapım Yılı /

Konu:
Zengin bir şato sahibi, de la Chenaye, Sologne'daki topraklarında bir hafta sonu eğlencesi düzenler. Dostlarını çağırmış olduğu toplantıdan, bir fırsat bulup metresi Geneviève ile sıvışmak istiyor. Bu arada havacı Jurieux, Chenaye'nin eşi Christine'in peşindedir. Christine aynı zamanda saf ve iyi arkadaşı Uctave tarafından sevildiğini de bilmemektedir. Av'a gidilen bir gün, aynı zamanda hizmetçilerin ve zenginlerin gizli aşklarını ve ilişkilerini açığa çıkarıyor. Karısını kıskanan av bekçisi, Marceau'yu öldüreceğine yanlışlıkla Jurieux'yü öldürüyor. O Jurieux ki oyunun kuralını izlememiş olan tek dürüst kişidir. Filmin ilk gösterisi, İkinci Dünya Savaşı'nın çıkmasından kısa bir süre sonra yapılmış. Çağdaş burjuvazinin bir yergisi. Oyunun kuralı, bu yaşantının gerektirdiği yalanlar ve sahte davranışlar. Bu kurala uymayanların yaşama hakları yok. Filmde bu şekilde davranan Octave, Marceau ve Jurieux değişik biçimlerde kaybolacaklardır.

Georges Sadoul (bu film için şöyle diyor: «...Oyunun Kuralı insanların ortaklaşa sevgi ve duyguları. Kadın'ın kocası ile dostu dövüştükten sonra smokinglerini düzeltirler ve aralarından biri 'Efendim, bir İspanyol boyacısının, bir Polonyalı maden işçisini kıskançlıktan öldürdüğünü okuduğum zaman, bu tür olaylar bizim toplumumuzda olmaz diye düşünürdüm. Eh, olurmuş kardeşim, olurmuş..' der. Filmin en önemli yanı yarattığı siyasal görünüştür...»

Jean Renoir: Bu film benim üzerinde en çok tartışılmış filmimdir. Hiç başarılı olmadı ve herkes de ondan nefret etti. İlk çıkışında arkamda oturan bir adam şunu diyordu: Bana bir kibrit verin, şu sinemayı yakayım. Savaştan sonra film yok olmuştu. Aradık, şurada burada parçalarını bulduk. Dış ülkelerden kopyalarını rica ettik ve şöyle böyle yeniden birleştirdik. Filmde, kişilerin romantizmini mümkün olduğunca ortaya koymaya çalıştım. Birçok insanlar sevgilerini, tutkularını yitiriyorlar zaman zaman. «Oyunun Kuralı» bu gibi insanlara alanı bırakmamaktır. Açık düşünceli olanlar, duygularını gizlemeyenler ezilirler toplumda. Herşey aynı kurallara dayanır. Christine'in burjuvaziye girişi gibi. Dürüst, içten olmayan bir topluma gerçeği getirmek onu yok etmek demektir. Ön yargılar her yerde, her sınıfta bulunur. Mutfaklardan, zengin salonlarına değin önyargılar vardır. Bu film önyargılara karşı bir filmdir. Bütün istediğim, efsaneleri ve aynı zamanda aldatmacaları yok etmektir. En üstteki deri tabakasını kaldırmaya çalıştım. Kimi insanların beni en çok şaşırtan yanları, görünüşteki ilgisizlikleri, soğuklukları.

Soru: Filmin kişileri ve oyuncular?

J. R.: Her kişi belli bir karakter, belli bir varlıktır. Bundan sonra oyuncuları bu kişilerin içinde özgür bırakmak gerektir. Yarattığım kişiler kötü bile iseler onlara karşı büyük bir sevgim vardır. Oyuncuları öyle seçtim ki kişilerle olan uyumları seyirci tarafından da anlaşılsın. Octave iki yaşantının arasında bir köprüdür. Çok ilginç bir şey bu aralık sorunu. Fakat pek verimli değil. Octave zengin bir aileden gelmektedir. Müziğe olan sevgisi yüzünden Christine'le tanışmış ve bu ortama yavaş yavaş kendini kaptırmıştır. İnsanlara yardım etmek istiyor ama her keresinde yanlış yola sapıyor.

Soru: Neden Octave rolünü kendinize ayırdınız?

J. R.: İnsan bir öykü yazdığı zaman, kendini unutabilmelidir. Fakat bu öyküde ister istemez kendini belli eder. Octave'ı oynadım, çünkü o kişi ile bileşebilecek bir oyuncu bulamadım. Daha doğrusu pek aramadım. O rolü kendim oynayacağım için çok memnundum. Benim en büyük sorunum oyuncularla kişilerin arasındaki uyum'un tam olarak sağlanması. Dalio bunu çok iyi anlamıştı ve filmden uzun zaman sonra Marki de la Chenaye olarak kaldığını söyledi bana.

Soru: Film için Musset'nin bir öyküsünden esinlenmişsiniz.

J. R.: Evet. Musset'yi ve «Marianne'ın kaprisleri»ni çok zaman önce okudum ve unuttum. Filmde öyküyü yeniden düzenledim. Çevreme ve içinde bulunduğum ortama çok iyi bakarım. Bireylerin sorunları, gülünçten trajik'e doğru gider ve burada aranılan kişilik kendini belli eder.

Soru: Neden Christine'i tanınmamış bir oyuncuya oynatıyorsunuz?

J. R.: Nora Gregor aslında bir alman kontesidir. Kocası ile birlikte Hitlere karşı çıktıkları için, onları tanıdığım zaman sürgünde idiler. Kişilikleri beni çok ilgilendirmişti.

Kural sözcüğünü bir kez daha açıklamak istiyorum son olarak. Marki'nin özel kuralları varsa, bunlar toplumun Marki'ler istemesinden ileri gelmektedir.

Hazırlayan: **Gaye Petek**

federico fellini : giulietta ve ruhlar

— NEDEN GIULIETTA

Son filmimde arzum otuzbeşyaşında, katolik, çocukluğundan beri sütünü emdiği bir doktrin'den kurtulamıyan bir burjuva kadınını çizmek olmuştur.

Federico Fellini

Bu film Fellini'nin en azından en kişisel, filimlerinde olduğu gibi anılara bir dönüş, anılara saygı, anıların ruhbilimsel bir araştırması; sonra —La Strada'dan, Cabiria'dan sonra— bir kadın portresi; sonra kişinin araştırması, bir oluşumun adım adım gerçekleşmesi, ve de —bir kez daha— otobiyografik bir deneme (anılar, kadınlar, psikozlar, kişinin derinlikleri). Oysa... «Açık konuşalım! Erkek olduğuma göre bir kadın portresini tümü ile başarabilir miyim? İmkânsız. Bir yaklaştırmadan başka bir şey olamaz» ve de, deneme söz konusu olunca, «çekim esnasında, sorunlarımı, iç değişimlerimi uygun bir ton içinde şekillendirmeği düşündüğümde, serüvenin nasıl biteceğini bilmiyorum...» (Fellini).

«8 1/2» ta bir erkek, bir sanatçı, bir sinema adamı sorunlarını, kuşkularını, endişelerini deşiyor. Fellini'ye çok benziyen bir erkek, bir sanatçı, bir sinema adamı. Ve bu olağanüstü bir duygu, bir görüntü karmaşıklığı içinde oluyor. Oysa kuşkular, endişeler, aldatmaca oyunu, mucizelerin çözemediği, mutlu sonuçların halledemediği aldatmaca oyunu sürüyor. İnsanın çevresinde ve kişinin içinde. Sorunlar aydınlanmıyor, tam tersi çeşitlemelere kayıyor: örneğin, kadın sorunu, eş olan kadının sorunu.

«Erkeğin karanlığı yayıldığı anda kadın oradadır» (Jung).

Ve işte, Giulietta, her şeye rağmen kocasına bağlı, sonsuz bir sadakat yemini ile bağlı, «ruhlar» ın ötesinde bir umuta bağlı Giulietta...

— GIULIETTA'NIN HİKÂYESİ

Her ne ise, evliliğe karşı değil, evliliğin doğurduğu ölü şeylere karşı bir filimdir bu.

Fellini

Rahat bir yaşantı sürdüren otuzbeş yaşında bir kadın. Burjuva, ve de katolik —rahibelerin yanında yetişmiş. Annesi, güzel kızkardeşleri de var. Kendisi oldukça silik, ve de kişiliksiz, ve de biraz safça, belki. Burjuvaziye kaymış bir Gelsomina, bir Cabiria. Bir de kocası var, Giorgio (en azından fiziği ile Fellini'yi hatırlatan Giorgio). Giuliette kocasının sevgisine inanıyor. İsrarla. Halbuki, Giorgio... dalgın bir insandır. Evlilik bağının, Giulietta'nın getirdiği her şeyi, her anlamı yitiren bir insan. Yeni, değişik duyguların, duygusal deneylerin peşindedir Giorgio.

Zamanla Giulietta kuşkulanıyor, Giorgio'nun sadakatından şüphe etmeğe başlıyor, tüm hassasiyeti, inceliği ile. Kıskançlık dramı kopuyor, gerçeküstü bir evrende cereyan eden bir dram. Çocukluk anıları, kışkırtıcı düşler, grotesk kâbuslar. Dünya değişiyor, çevre yabancılaşıyor, garipleşiyor: kocası onu sevmiyormuş demek. Hatta gitmeğe ayrılmağa hazırlanıyormuş. Ve de gidiyor, Giorgio. Ve Giorgio'nun gidişi ile —kâbusların, işkencelerin sona ermesi ile— Giulietta belki ilk kez gerçekten yaşamağa başlıyor, kocasının gölgesinden kurtuluyor. Bir de uzak, çok uzak bir umut besliyor içinde, bir umut belki...

— VE RUHLAR

Tutkum, aynı zamanda, kişiyi gerçek ve düş sayesinde, karmaşık ve sarsıcı hakikati içinde anlatmaktadır.

Fellini

Görüntüler: Sakin, güneşli bir kumsal, beyazlara bürünmüş bir Giulietta, sonra havada sallanan bir akrobat, ağır, çıplak yerlilerle dolu bir kayık. Sonra, daha sonra, bir davul sesi, daha önceki bir akrobat ve —Fellini'nin filimlerinde eksik olmıyan— sirk. Sirk'teki balerine tutulan büyük baba, büyük babanın tarih önceki devirlerinden kalma uçağı.

Ve insanlar: yerlilerin arasında karışmış beyaz giysili, beyaz Panama şapkalı bir adam; masallardaki Şehzade olduğunu söyliyen yakışıklı bir delikanlı; sonra, bir papaz, iki yaşlı kadın, bir şeyh, bir Burma güzeli, entellektüel bir Hintli, ve... kadınlar, kadınlar, kadınlar...

Giulietta ve ruhlar, ya da Giulietta'nın ruhları, hiç kuşkusuz Fellini'nin ruhları; Giulietta'nın —tekrar edelim, bu otuzbeş yaşında, burjuva ve katolik kadının— gerçek çevresinden, anılarından inançlarından, bilinçaltından doğan, düşlerini etkileyen, yaşantısını şartlandıran gerçek ve gerçeküstü ruhlar, hayaletler...

Karmaşık bir ruhsal çatışmanın görüntüleri «8 1/2» un içrek (ezoterik) havasını sürdürüyor; yeniden dinî bir okul, bu kez papazların yerini alan rahibeler; baskılar, anılar, baskıların, din-



SANDRO MILO



FİLMİN SİRK SAHNESİ

sel baskıların, dinsel şartlandırmanın getirdiği tutukluklar —oysa Giulietta'nın şeytanı «8 1/2« ta ki Guido'nun «canavar» fahişesi, yıllanmış Sarazina'sı değil, Giulietta'nın şeytanı diri yakılan bir azize'dir. Guido'nun anne/baba figürlerine karşıt, büyük baba figürü. Ve bunların yanında gerçek bir şeytan —ya da kendi çapında bir azize— Susy, Giulietta'nın seks bombası sarışın komşusu, ya da Fellini'nin cinsel tutkuları. Bir kez daha Fellini «libido» yu araştırıyor, Giulietta'nın «libido» sunu. Ve Susy, ve çevresi, Guidonun düşlerinde yaşattığı harem'e uygun bir ruhsal izdüşüm'dür (projection psychique). Sarışın Susy veya Giulietta'nın bastırdığı kadınlık, bastırdığı cinsiyet. Susy ya da erotizmin patlaması; burjuva mitolojisinin «eş», «evdeki kadın», «hanım» figürüne karşıt cinsiyet mitolojisinin bir tanrıçası.

Kompleksler, din baskısı, cinsiyet, intihar, kuşkular, ihanetler, anılar kâbuslar kışkırtmalar... «8 1/2» taki Guido ile Giulietta bir çizgide birleşiyorlar Fellini'nin tekrarlanan tutkuları içinde... «Giulietta'da kişisel mitolojimden, hatta mistik masoşizmimden çok şeyler kattığımı itiraf ediyorum» (Fellini).

— VE BİRKAÇ AÇIKLAMA

Giulietta, «public relations» dünyasından kopmuş modern bir Zampano'nun kurbanıdır.

Tullio Kezich

«Giulietta ve Ruhlar» daki çatışma gergin bir cinsel ihtiyaçla sıkı bir dinsel yetiştirme arasındaki çatışmadır. Ve Fellini, bir kez daha, hıristiyan geleneklerini, inançlarını, kendine özgü görüntülerle, Welles'i, Resnais'yi hatırlatan bir anlatım içinde, yer yer gerçeküstü bir mizahla hicvediyor. Oysa, sorun yalnızca Giulietta'nın temsil ettiği burjuva kadının sorunu değil, falcılara başvuran, özel hafiyeler kullanan kadının. Giulietta, ayrıntılar ne olursa olsun, Gelsomina'nın, fahişe Cabiria'nın başka bir şeklidir (üçünü de Masina yarattığı için değil, pek tabii), Fellininin «kadınları» dır bunlar, gezici sirklerin, büyük şehir kaldırımlarının, büyük şehir sosyetesinin kadınları. Benzer tarafları, duygulu saflıkları, güç sarsılan inançları, bazen sıkıcı olan bağlılıkları ile. Bir de bu kadınların erkekle, erkeklerile ilişkileri.

Hiç kuşkusuz şartlandırılmış davranışlara bağlı ilişkiler; «8 1/2»taki Guido'nun çocukluğunda gördüğü dinsel eğitim ona nasıl ki bir kadın korkusu aşılamışsa, Giulietta da ayni korkunun içindedir. Şu var ki Guido/Giorgio bu korkuyu çoktan aşmış, kurtulmuştur bu tür saplantılarından (Guido/Giorgio demek belki bir çeşit zorlama gibi geliyorsa da Fellini'nin kişileri arasında bir bağlantı kurmamak imkânsız), sorun artık yalnızca Gelsomina/Cabiria/Giulietta'nın sorunu...

Oysa «Giulietta ve Ruhları» nın özü salt bu sorunda değil, Fellini'nin tüm filimlerinde olduğu gibi gerçek ve esas sorun Fellini'nin, sanatçının tâ kendisidir; «bir buhran geçiriyorum» diye açıklıyor Fellini «eşim, sürekli olarak Tanrı, kadınlar, vergi memuru!»

Paradoksa sığınmak gerekiyorsa —ki paradoksuz bir Fellini de düşünülemez— Giulietta simgesel bir Masina'dır, Giulietta/Giorgio'nun çatışması Masina/Fellini çatışmasıdır ve ruhlar, hiç kuşkusuz, Fellini'nin ruhlarıdır...

Meseleyi karıştırmamak daha iyi; bir sonuca varmak için «Giulietta ve Ruhlar» ın Fellini'deki beğenilerin, tutkuların bir çeşit «resimli kataloğu» olduğunu söyliyelim. Şaşırtıcı, kasten şaşırtıcı, renkli, etkileyici, düşündürücü, tutkulu, çeşitli yorumlara yol açan gerçek bir «film d'auteur

Derleyen: **Giovanni Scognamillo**

ingmar bergman'ın dönüşü

«**Tystnaden / Sessizlik**» ile sona eren üçlüsünden ve bir güldürü olan ilk renkli yapıtından sonra Bergman en iyi filmlerinden birini yaptı: «**Persona**». Son yapıtı «**Vargtimmen/Kurtların Saati**»nde de «**Ansiklet / Yüz**» (1958) ve «**Persona**» da gördüğümüz özelliklerle karşılaşıyoruz.

«Persona», bir filmin gösterilişini sunarak başlıyor. Kolay izlenemeyecek hızda geçen 24 görüntüden sonra film perdesini gösteriyor ve film başlıyor. İki önemli kişi var filmde: Bir opera oyuncusu iken birden dilsizleşen Elizabeth (Liv Ullmann) ve hastabakıcısı Alma (Bibi Andersson). Alma oyuncunun normal yaşamını canlandırır. Birlikte deniz kıyısında toplumdan uzak yaşarlar. Burada ikisinin arasında gittikçe ilerleyen bir ilgi kurulur, vampirlik gibi. Elizabeth film boyunca, bir yer dışında, hiç konuşmaz. İkisinin kişilikleri birbirine benzemeğe başlar ve sonunda birleşir. Alma da bir bakıma dilsiz olur. Alma — ruh ve Eliazbeth — maske bir olur. «**Persona**»nın konusu kısaca böyle anlatılabilir. Ancak «**Persona**» Bergman'ın en karmaşık yapıtlarından biri. Çekim senaryosu hazırlamadan yapmış filmi Bergman. Gerçek ve fanteziyi birbirinden ayırmak zor, Bunuel'in «**Belle de Jour**» un da olduğu gibi. Ayrıca her görülüşünde insana yeni ve değişik etkiler veren bir yapıt.

«**Vargtimmen / Kurtların Saati**» bir ressamın iç dünyasını veriyor. Issız bir adada karısı (Liv Ullmann) ile birlikte yaşayan bir ressamın (Max von Sydow) içinde bulunduğu «kaos»u anlatıyor Bergman. Sanatçı karısı, sevgilisi (Ingrid Thulin), sanatı ve bilinçaltının çeşitli uçları arasında uğraşır. Adadaki yaşamında (bunlar düşleri de olabilir) karşılaştığı olaylar karşısında etkilenir.

Üç filmde de Jung'un etkilerini görüyoruz. «**Ansiktet**» ve «**Persona**»da kişiler toplum içinde geliştirdikleri kişilik maskeleri ile görünürler. Persona Romalı oyuncuların kullandıkları maskelere verilen addır. Jung bunu kendi kuramının önemli bir unsuru olarak kullanmıştır. «**Ansiktet**» de Vogler'in sakalı filmdeki kişiliğine uygun düşen bir maskedir. «**Persona**»nın iki baş kişisinin de maskeleri vardır: Elizabeth'in maskesi hastalığıdır, Alma'nınki ise normal bir sağlığa, yaşama sahip olması. Ya da sadece birinin maskesi vardır. Burası tartışma götürür ve değişik olarak anlaşılabilir. Ancak önemli değildir pek, sonunda gerçek kişilik ile maskenin gösterdiği kişilik birleşir. «**Vargtimmen**» de ki Vogler ise Jung'un «içine dönük» olarak söz ettiği bir kişidir. Çoğunlukla toplumsal konulardan uzaklaşmış, kendi düşünceleri ve düşleri ile dolu bir kişi.

«**Persona**» ve «**Vargtimmen**» de ortak olan diğer bir yönde baş kişilerin toplumdan uzak yaşamalarıdır. Bu uzaklaşma «**Sasom i en Spegel Aynadaki Gibi**» de de görülür. «**Persona**» da anlaşabilme ve sevebilme güçlüğünü de veriyor Bergman, Elizabeth'in dilsizliği ile, «**Tystnaden**» de kişilerin anlaşabileceği bir dil ve ortam olmayışını verdiği gibi.

SEZER TÜRKAY



PERSONA / LIV ULLMANN, BIBI ANDERSSON

Bu sayımızda sizlere yeni kurulan dört sinema kulübünü tanıtıyoruz: İzmir Sinema Kulübü, O.D. T.Ü. Öğrenci Birliği Sinema Kulübü, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Sinema Kulübü ve Kabataş Lisesi Sinema Kulübü. Görüldüğü gibi sinema kulüplerinin örgütlenmesindeki hız grafiği her ay daha da yükseliyor.

İZMİR SİNEMA KULÜBÜ

TSD'nin kuruluşundan bu yana İzmir'deki sinemaseverlerin örgütlenme konusunda bazı çabalar harcadıkları biliniyordu. Sayın İzmir Valisinin de bu çabalara katıldığından, hatta Sinematek'in ilk Genel Başkanı Semih Tuğrul'la, İzmir'de bir Sinematek şubesi açılması olanağını görüştüğünden haberliydik. Ancak bütün bu çabalar geçen aydan önce belirli sonuçlara ulaşamadı. Yeni yılla birlikte yoğun bir kuruluş çalışması yapan İzmir Sinema Kulübü kurucuları, nisan ayında Hatay Sinemasında gösterilere başladılar. Gösterilen filmler arasında Romm'un, Radev'in, Widerberg'in ve Godard'ın eserleri yer alıyor. Kulübün yayınladığı Duyuru'da önümüzdeki aylarda da birçok ilginç filmin gösterileceğini öğreniyoruz.

O.D.T.Ü. ÖĞRENCİ BİRLİĞİ SİNEMA KULÜBÜ

Ortadoğu Teknik Üniversitesi Öğrenci Birliği'ne bağlı olarak kurulan bu yeni kulüp, 27 kişilik sınırlı aktif üyesi ile çalışmaktadır. Buna karşılık bütün gösteri ve faaliyetleri, üye olmayan O.D. T.Ü. mensuplarına açıktır. Kurulma çalışmaları tamamlanan Türkiye Sinema Kulüpleri Federasyonu'na (kısaca TSKF) bir tüzel kişiliğe sahip olmadıkları için katılamıyacaklarını, ancak Federasyonu her bakımdan destekliyeceklerini belirten O.D.T.Ü. Sinema Kulübünün elinde halen 600 kişilik elverişli bir salon ve 16 mm. lik bir gösterici bulunmaktadır. Kulüp yöneticileri 35 mm. lik göstericiyi idari nedenlerle henüz edinemediklerini bildiriyorlar.
Öbür yandan Kulüp bir sinema kitaplığı kurmak için de çalışmalar yapmaktadır.

İ.T.Ü. MİMARLIK FAKÜLTESİ SİNEMA KULÜBÜ

Sinema kulüplerinin önemli özelliklerinden biri de, sinema sanatının değerli örneklerini mümkün olduğu kadar elverişli koşullarla genç kuşaklara iletebilmeleridir. Bu koşullardan biri de elbette kulüplere üye olmanın örneğin öğrenciler için bir külfet olmaktan çıkarılması, yani çok küçük bir ödenti ile üye olunabilmesidir. Özel koşulları dolayısıyla bu amaca en yaklaşan kulüp İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Sinema Kulübü oldu. Aşağıda bu yeni kulübün yöneticilerinin verdikleri bilgileri bulacaksınız.

5. Mart 1968 günü tüzüğü teklif edilen İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Sinema Kulübü 10 kurucu üyenin birliğiyle kurulmuştur. Sinema sanatının üyelere makûl fiyatlarla tanıtılması ve bilinçli olarak seyredilmesini amaç edinen kulübümüz kâr gütmeyen bir organizasyondur. Kulübümüz tüm yüksek öğretim üyesi ve öğrencilerine açıktır. Her öğretim döneminde 10 T.L. karşılığında öğrenvileri ve 15 T.L. karşılığında öğretim üyelerini üye kabul eder. Halen 10 kurucu üye ve 34 üyesi ile 44 kişiden müteşekkildir. Kulübümüzün henüz ismi bile duyulmadan iki hafta gibi kısa bir zaman içinde bu üye sayısı sağlanmıştır. Kulübümüz 8 mm, 16 mm ve 35 mm şeklinde üç ana koldan gösterileri yürütecektir. 8 ve 16 mm lik gösterilerimiz 11 Mart 1968 günü başarıyla başlamıştır. Gösteriler Cumartesi ve Pazar hariç hergün öğle tatilindedir. 35 mm lik gösterilen ise makina ve salon temini yönünden 27. Mart. 1968'e dek gecikmiştir. Bilgi edinilmesini saygılarımla rica ederim.
İ.T.Ü.Mi.F.S.K. Başkanı

KABATAŞ LİSESİ SİNEMA KULÜBÜ

Günlük yaşantımıza çok küçük yaşlarda giren yedinci sanat konusundaki bilinçlendirme ve eğitme çabalarının da, henüz lise çağındaki genç sinemaseverlere ulaştırılabilmesi ancak lise sinema kulüplerinin kurulması ile mümkündür. Darüşşafaka Sinema Kulübünün kuruluşu ile başlıyan bu akım en olumlu örneklerinden birini Kabataş Lisesi Sinema Kulübü ile verdi geçen ay. Bütün sinema kulüplerinin başına gelenler K.L.S.K.'nün de başına geldi elbette. Sinema sanatı ile ilgili eğitimi (Lise koşulları içinde elbette) bizzat yapmaları gereken okul yöneticileri henüz bu görevlerinin farkında olmadıkları gibi üstelik kendilerinin yapamadıklarını yapan öğrencilerin çalışmalarını da güçleştirdiler. Ama genç Kabataş'lılar ne pahasına olursa olsun kurumlarını yaşatacakları. İşte Kulüp yazmanı Mutlu Parkan'dan aldığımız mektup:
Sayın Türk Sinematek Derneği,
Yayın organınız olan Yeni Sinema'nın Sinema Kulüpleri için ayırdığınız sayfalarında yayınlanacağını umarak, Kabataş Lisesi Sinema Kulübü adına aşağıdaki yazıyı Derneğinize sunmayı yararlı bulduk.
«Türkiye'de artık bir sinema hareketinin başladığı gözle görülen bir gerçektir. Robert College Sinema Kulübü ve Türk Sinematek Derneği'nin ardından Bursa, Eskişehir, Gaziantep, İzmit, K.T. Ü. ve Darüşşafaka Sinema Kulüplerinin kurulması bu hareketin umut verici işaretleridir. Hele Türk Sinematek Derneğinin üye sayısının altı bi-

ni geçecek kadar ilgi görmesi geleceğin Türk Sineması için en büyük umut kaynağı olmuştur.

Seyircinin bilinçlenmesi ve örgütlenmesi için yapılan bu çalışmaların önce okullardan başlamasının çok yararlı olduğu kanısındayız. İşte Kabataş Lisesi Sinema Kulübü'nün ana kuruluş nedeni budur.

Kulübün kuruluşu sırasında çeşitli engellemeler gördük. Bu engellemeler birçok yerden geliyordu. Örneğin, okul yöneticileri «yapmak istediğiniz çok iyi ama» dediler ve önümüze formaliteleri yığdılar. Okulun üç yüz kişilik bir sinema salonu ve üç 16 mm. lik film makinesi varken, önce 8mm. lik kendi makinemizle başladık gösterilere. Fakat bizi en çok üzen arkadaşlarımızın cesaret kırıcı sözleriydi. Herşeye rağmen yönetmelik hazırlandı ve ilk üç gün içinde on altı üyemiz oldu. Bu on altı üyeden meydana gelen Genel Kurul, Yönetim Kurulu için aşağıdaki arkadaşları görevlendirdi:

Genel Başkan	Kenan AKSOY
Genel Yazman	Mutlu PARKAN
Sayman	Atillâ İLBAŞ
Üye	Muzaffer OVACIK
Üye	Mehmet NAKİP

Yönetim Kurulu'nun son toplantısında bir Şarlo filmleri toplu gösterisi ve bir sinema kitapları sergisi düzenlenmesi kararlaştırılmıştır.

Kulübümüzün ve diğer Sinema Kulüplerinin daha tutarlı çalımalara yönelebilmesi bakımından Sinema Kulüpleri Federasyonu'nun bir an önce harekete geçmesi en büyük dileğimizdir.»

Gösterdiğiniz yakın ilgiye teşekkür eder, en içten saygılarımın kabulünü rica ederim.

K.L.S.K.
Genel Yazman
Mutlu PARKAN

DARÜŞŞAFAKA SİNEMA KULÜBÜNDE

Darüşşafaka Sinema Kulübü iki yıldanberi (biraz gösterilen filmlerin niteliğini aşan bir adla) Dünya Sineması Belge Filmleri Toplu Gösterisi düzenliyor. Daha çok Türkiye'de bulunan belge filmlerinin yoğun bir çaba sonucunda bir araya getirilmesinden doğan bu alçakgönüllü gösteri 16 marttan 30 marta kadar sürdü.

Sunulan filmler arasında şu eserler yer aldı:
Bir Üçgen Üzerine Notlar, Boyutlar, Nahanni, Açıklama, Lièvre'de Sabah, La Preuvre'de Av (Kanada).
Uzakdoğuda Bir Gezinti, Doğu Afrikada Bir Gezinti, Marche'den Görüntüler. (İtalya)
Sudaki Halkalar Gibi, Gotland, Baltığın Hazine Adası, Bir İsveçli Kızın Günlüğü. (İsveç)
Tabanca, Makine, Nashoner, Max Ernst, Franz Marc (Almanya)
Hasat Körler Okulu (A.B.D.)
Geceyarısı Güneşi, Illulisat (Belçika)
Bir Sarı Mayo İçin (Fransa)
Modern Japon Mimarisi (Japonya)
Otomasyon Çağı, Resimler (İngiltere)
Yaşamak İçin, Göreme (Türkiye)

BURSA'DA BELEDİYENİN ENGELLEMESİ DEVAM EDİYOR

Bursa Sinema Derneği'nin gösterilerini yasalara aykırı çeşitli baskı yollarına başvurarak engelleyen Bursa Belediyesi, bu anlaşılmaz tutumunu bütün protesto ve bavurmalara rağmen devam ettirmektedir. Son olarak Bursa Sinema Derneği, Belediye Başkanlığına yeni ve uzun bir yazıyla cevap vermiş, Belediyenin yasaya aykırı tutumunu sert bir biçimde eleştirmiştir. Bursa Sinema Derneği bir yandan Belediyenin baskılarına çeşitli yollarla direnirken öbür yandan da Bursa Halkevi Salonunda gösterilerini devam ettirmektedir.

II. HİSAR KISA FİLİM YARIŞMASINA KATILMAK İSTEYENLERİN DOLDURACAKLARI KAYIT FİŞİ

Filmin Adı	**Ses**	**Optik**	**Manyetik**
Yapım tarihi	**Uzunluk**		
Yönetmen	**Süre**		
Senarist	**Renk**	**Siyah - Beyaz**	**Renkli**
Kurgu	**Karton**	**Evet**	**Hayır**
Müzik			
Filmin Konusu			

Yönetmenin kısa biyografisi:
Filmin katıldığı yarışmalar:
Film bu yarışma için mi yapıldı:
Filmin iade edileceği adres:
Yarışmacının ismi ve adresi:

Bu ay üyelerimize çok önemli bir konuda sevindirici bir haber vermek istiyoruz. **Türk Sinematek Derneği,** tüzüğünde belirtilmiş amaçlara uygun olarak, «Sinema Eserlerini saklamak ve korumak» için en elverişli koşulları taşıyan bir koruma odasına kavuşmuştur. Söz konusu oda **Uluslararası Film Arşivleri Federasyonunun** (F.I.A.F) filmlerin korunması ile ilgili yayımladığı kitapçıkta belirtilen en uygun şartların bulunduğu, Balkan'ların ve Yakın Doğu'nun en geliştirilmiş «koruma odası»dır. Yukarıdaki sınırlar içinde bir benzeri yoktur. Bugün için Avrupa'nın en modern film arşivine sahip bulunan Doğu Almanya Sinemateki'ndeki koruma şartları, Türk Sinematek Derneği'nin arşivinde de filmlere uygulanmaktadır. «Koruma Odası»nda sıcaklık + 4° ile + 14° derece arasında bulundurulabilmekte, ancak otomatik havalandırma düzeni sayesinde bu sıcaklık, filmlerin korunması için en elverişli olan 6° de sürekli olarak tutulmaktadır. Odanın nem derecesi % 60 tır. Filmlerin havalandırılması da tamamen otomatik olarak yapılmakta, bunun için gerekli temiz hava, yine aynı havalandırma düzeni ile % 30 oranında sağlanmaktadır. Oda ,5 metre uzunluğunda, 4,5 metre genişliğinde ve 2,70 metre yüksekliğindedir. Duvarları betondur ve dışarısı ile olan teması 10 cm. kalınlığında ısı ve ses geçirmez bir kapı ile sağlamaktadır. «Koruma odası»nda yangın tehlikesi, sağlanan koruma şartlarıyla tamamen yok edilmiştir. Bununla birlikte her türlü olasılık göz önüne alınarak odanın arka kısmında yine aynı niteliklere sahip bir başka kapıdan yararlanabilme olanağı sağlanmıştır. Filmler odanın içinde çelik raflar ve tablalar üzerine yerleştirilmiştir. En geniş bir yerleştirme ile odanın alabileceği kutu sayısı 6750'dir. Bu rakam gerektiğinde 10.000'e çıkarılabilecektir. Arşivin kapasitesi böylece yaklaşık olarak 1000 film olmaktadır. Türk Sinematek Derneği filmlerin korunmasının sadece onları toplayıp üstüste yığarak başarılamayacağına inandığı için önümüzdeki çalışma döneminden başlayarak yukarıda açıklanan «koruma Odası»na ek olarak küçük çapta bir laboratuar kurmanın çalışmalarına girişmiştir. Burada derneğin korumak üzere sağladığı filmlerin şimdiye kadar kötü şartlar altında saklanıp bozulmaya yüz tutanları, **«régénération»** yeniden canlandırma işlemine tabi tutulacaklardır.

«Koruma Odası»nın bir başka özelliği de yine F.I.A.F.'ın önerdiği koşullara uygun olarak şehir dışında bulunmasıdır. Şehir içinde bulunan Arşivler havadaki tozdan etkilenmekte, filmler de bundan zarar görmektedir. Ayrıca koruma odasının deniz, ırmak gibi havanın nemini arttıran su birikintilerinden uzak bir yerde bulunması da korumanın başlıca şartlarından biridir. Türk Sinematek Derneği'nin koruma odasının denize olan uzaklığı en az 5 km.'dir.

Bu konuda daha geniş bilgi edinmek isteyen üyelerimiz dernek merkezine başvururlarsa kendilerine yardımcı olmaya çalışacağız.

II. Uluslararası Sinema Afişleri Sergisi içinde bulunduğumuz ay içinde gerçekleşiyor. **20 Mayıs - 2 Haziran** tarihleri arasında **Türk Alman Kültür Merkezi** salonlarında yapılacak sergide, dünya sinemasının bellibaşlı ülkelerinin çeşitli grafik anlayışlarını yansıtan afişler yer alacaktır. Üyelerimizi, bundan böyle her yıl gerçekleştirerek bir gelenek olmasına çalışacağımız sergiye bekleyeceğiz. Sergi **her gün 13.00-19.00 saatleri** arasında gezilebilecektir.

Mayıs içindeki ikinci sergimiz, ayni ay içinde yapılacak olan **Çağdaş Romen Sineması Toplu Gösterisi**'ne koşut olarak Harbiye'deki **Yapı-Endüstri Merkezi** salonlarında düzenlediğimiz, **Romen Sineması Sergisi** olacaktır. **13 Mayısta** açılacak olan sergide, Romen sinemasınnı bugüne kadarki gelişimi, en ünlü ürünleri panolarla açıklanmaktadır. Gösterilerde yer alacak bütün filmler bu panolarda çok geniş bir biçimde yansıtılmaktadır. **Her gün 14.00-19.00 saatleri arasında** gezilebilecek serginin Çağdaş Romen Sineması Toplu Gösterisi'ni bütünleyeceğini ve ziyaretçilere yararlı bilgiler sağlayacağını umuyoruz.

Sinematek'in **Ankara Bürosu** çalışmalarını bütün hızıyla sürdürüyor. Büro'nun çalışma merkezinde düzenlenen konferans dizisinin ikincisi de geçenlerde **Semiğ Tuğrul** tarafından **«Televizyon»** konusunda verildi ve daha önce de **Dr. Jur. Alim Şerif Onaran**'ın **«Sansür»** konusunda verdiği konferans gibi ilgiyle izlendi. Her iki konuşmacıya da burada Türk Sinematek Derneği adına teşekkür etmek istiyoruz.

Ankara Bürosu'nun başarılı çalışmalarından bir başkası **I. Ankara Uluslararası Sinema Afişleri Sergisi**'ni düzenlemek oldu. Sergi **22 Nisan - 2 Mayıs** arasında yapıldı ve Ankara'da ilk kez olarak bu konuda düzenlenen bir sergi çok büyük ilgi topladı. Aynı sergiyi İstanbul halkına 20 Mayıs'tan başlayarak sunacağız.

Zaman zaman Ankara'daki gösterilerimizi izleyen üyelerimizin dilekleri ulaşır bizlere. İlk çalışma dönemimizdeki gösteriler yalnız Istanbul'da yapıldığı için, Ankara üyelerimiz bazı önemli filmleri zorunlu olarak görememişlerdi. Bu yıl da Ankara gösterileri İstanbul'dakilerden bir ay kadar geç başladığı için yine buna benzer bir durum ile karşılaşılmıştı. Buna

rağmen Ankara Büromuzu yöneten arkadaşlarımızın gayretiyle kayıpların karşılandığını sevinçle gözlüyoruz. Nitekim ilk çalışma döneminde gösterildiği için Ankara'lı üyelerimizin göremedikleri **Zoltan Fabri'nin Prof. Hannibal** adlı filmi ile Ekim 67'de gösterildiği için yine kaçırdıkları **André Delvaux'nun Kafası Kazınmış Adam** adlı filmi Ankara gösterilerimizin Nisan ayı programında yer aldılar. Ankara üyelerimizin kaçırdıkları öbür filmlerin de zamanla gösterileceklerini umuyoruz.

Mayıs-Haziran gösterilerimizle üçüncü yılımızın kış dönemi çalışmalarını bitirmiş olacağız. Mayıs ayının hemen başındaki **Michelangelo Antonioni Toplu Gösterisinden** sonra Avrupa'da sesini duyurmaya başlayan **Çağdaş Romen Sineması Toplu Gösterisi** gösterilerimizde yer alıyor. Gösterileri Romanya Sinemateki **Marius Teodorescu** başkanlığındaki bir **Romen heyeti** üyelerimize sunacak. Bu ayın öteki gösterileri arasındaki özellikle **Jean Renoir'ın** ünlü klâsiği **La Grande Illusion /Büyük Aldanış** önemli bir yer tutacak. Gösterileri Türkiye'de adından çok sözedilen ancak aynı oranda tanınmayan bir yönetimin, **Satyajit Ray**'in de filmlerinin yer aldığı **Hint Filmleri Toplu Gösterisi** ile sona erecek.

Sinematek faaliyetlerinin yaz dönemi çalışmaları üyelere ayrıca bildirilecektir. Mayıs ayındaki gösterileri izleyebilmek için ödenti yenileme zamanı gelmiş bulunan üyelerimizin bu edimlerini yerine getirmeleri gerekmektedir. Bu üyelerimizin Ekim ayında çift ödenti ödeme durumunda kalmaları için Mayıs ödentilerini şimdiden ödemelerini rica ediyoruz.

---

9 MART'TAN 15 NİSAN'A KADAR ÇEVRİLEN TÜRK FİLİMLERİ LİSTESİ

AĞÂH ÖZGÜÇ

MART

27) **MEKÂNSIZ KURTLAR** — Yön. ve Sen. Yılmaz Duru / Gör. Ali Uğur / Oy. Eşref Kolçak, Piraye Uzun, Yılmaz Duru, Aynur Akarsu, Aynur Aydan, Kerem Mertoğlu, Ayton Sert / Yap. Tura Film.

28) **MARMARA HASAN** — Yön. ve Sen. Mehmet Aslan / Gör. Refet Şiriner / Oy. Yılmaz Güney, Birsen Menekşeli, Kemâl Aydan, Baki Tamer, Attilâ Ergün, Gönül Beyhan Necip Tekçe / Yap. Dağ Film.

29) **ACI İNTİKAM** — Yön. Yılmaz Atadeniz / Sen. Çetin İnanç / Gör. Ali Uğur / Oy. Cüneyt Arkın, Birsen Menekşeli, Reha Yurdakul, Suzan Avcı / Yap. Şahinler Film (Bu film geçen yıl «Yüzbaşı Kemâl» adıyla çekilmiş metrajı uzun gelince de «Acı İntikam» adı verilip, piyasaya iki ayrı film olarak sürülmüştür.)

30) **KAFKAS KARTALI (Renkli)** — Yön. Yılmaz Atadeniz / Sen. Yılmaz Atadan, Gör. Gani Turanlı / Oy. Fikret Hakan, Fatma Girik, Yıldırım Gencer, Esen Püsküllü, Turgut Özatay, Sami Hazinses, Reha Yurdakul / Yap. And Film.

31) **KIŞLALAR DOLDU BOŞALDI** — Yön. Yavuz Figenli / Sen. Sadık Şendil / Gör. Enver Burçkin / Oy. Tamer Yiğit, Sevda Ferdağ, Vahi Öz, Tevhit Bilge, Sadettin Düzgün, Tahiye Salem / Yap. Kervan Film.

32) **BİR TÜRKE GÖNÜL VERDİM** — Yön. Tunç Başaran / sen. Gör. Kriton İlyadis / Oy. Ediz Hun, Sevda Ferdağ, Yılmaz Köksal, Önder Somer, Süleyman Turan, Naci Erhun / Yap. Arzu Film.

33) **ÖLDÜRMEK HAKKIMDIR** — Yön. Nuri Ergün / Sen. Yahya Benekay / Gör. Özdemir Öğüt / Oy. Yılmaz Güney, Sema Özcan, Ali Şen, Suphi Tekniker, Nedret Güvenç, Sadiye Arcıvan / Yap. Dede Film.

34) **KALBİMİN SUÇU** Yön. Ertem Göreç / Sen. Safa Önal / Gör. Necat Okçugil / Oy. Kartal Tibet, Zeynep Aksu, Nilüfer Koçyiğit, Muzaffer Tema / Yap. Er Film.

35) **KARA SEVDA** — Yön ve Sen. Seyfi Havaeri / Gör. Necati İlktaç / Oy. Hülya Koçyiğit, Nuri Sesigüzel, Önder Somer, Vahi Öz, Mümtaz Ener, Nedret Güvenç / Yap. Uyanık Film.

36) **PAYDOS** — Eser. Cevat Fehmi Başkut / Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Sadık Şendil / Gör. Mustafa Yılmaz / Oy. Sadri Alışık Gülüstan Güzey, Serpil Gül, Erden Güvenç, Vahi Öz, Ali Şen, Hayati Hamzaoğlu, Suzan Avcı, Tugay Toksöz / Yap. Hisar Film.

NİSAN

37) **YALAN YILLAR** — Yön ve Sen. Nejat Saydam / Gör. Melih Sertesen / Oy. Hülya Koçyiğit, Murat Soydan, Esen Püsküllü, Reha Yurdakul/Yap. Acar Film

38) **SABAHSIZ GECELER** — Eser. Peyami Safa / Yön. Ertem Göreç / Sen. Safa Önal / Gör. Necat Okçugil / Oy. Kartal Tibet, Sema Özcan, Nedret Güvenç, Cahit Irgat, Necdet Tosun, Asım Nipton / Yap. Er Film

VENTA QUEMADA'NIN RUHLARI

SARAGOZA'DA BULUNAN EL YAZMASI / REKOPİS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE. Yönetmen / Wojciech Has - Konu / Jan Potocki'nin romanından Senaryo / Tadeusz Kwiatowski - Gör. Yön. / Mieczyslaw Jahoda Dekor / Jerzy Skarzynski ve Tadeusz Myszorek Giysi / Lidia ve Jerzy Skarzynski - Kurgu / Krystyna Komosinska Müzik / Kryzysztof Penederecki - Oyuncular / Zbigniew Cybulski, İga Cembrzynska, Elzbieta Czyzewska, Gustaw Holoubek, Stanislaw İgar, Stanislawa Jedryka Yapım / «Kamera». 1965

Polonya edebiyatının ilk romancısı sayılan - ve yalnızca Fransızca yazan - Jan Potocki'nin edebi yapıtından söz açmak gerek, Has'in «Saragoza'da bulunan el yazması» na değinmeden önce. Şu var ki, çok gezen, Çin'e kadar uzanan, Potocki'nin romanının tümünü bulmak imkânsızdır artık. Bu uzun, çok uzun romanın 1804 ten bu yana yapılan her baskısında bölümler ayrılmış, atılmış, bazen toplatılmış, kısacası kuşa çevrilmiş. Has'ın çıkış noktası olarak kullandığı yapıtın eksikliği bir bakıma filmin eksikliklerine, en azından çok yüzeyde kalan bölümlerine, yol açmıştır. Binbir Gece masalları gibi fantastik unsurları, erotizmi, taşlamaları bir araya getiren, hikâyeleri içiçe yerleştiren «Saragoza» nefis bir «korku» bölümü ile başlıyor, ince bir mizaha bürünen bir «korku» bölümü. Darağacında sallanan cesetler, sarp, dehşet verici kayalar, cadıların barınağını andıran yıkık Venta Quema'da hanı. Sonra o korkulu hava kayboluyor, çıplak göğüslü habeş kızının gelişile, şark masallarının Binbir Gece masallarının havası esiyor. Oysa korku, anlaşılmıyan olaylar, ruhlar, şeytanlar gene etrafta, Venta Quemada'nın içinde ve dışında. Olaylar birbirini izliyor, aynı ya da birbirine yakın mekânlarda, ve de birbirine benziyor Pacheco'nun hikâyesi, Van Worden'in hikâyesi gibi cereyan ediyor - ve, bu ilk bölümde, düşlerin, kâbusların sonu, çıkışı, darağazı oluyor, cesetler oluyor, iskeletler, kuru kafalar. Tempo aniden düşüyor, konuşmalar gittikçe uzuyor, içiçe giren, birbirine karışan beş / altı hikâye (Avadoro'nun, Toledo'nun, Lopez Soarez'in Busqueros'un, Frasquita'mn) önceki bölümün çekiciliğinden yoksun, türler değişince. Gerçi, her tür kendine özgü unsurlar getiriyor, esas yalnızca erotizm ve fantastik değil. Devrin materyalizmi, inançsızlığı geleneklerin taşlaması giriyor işin içine «Saragoza», Potocki'nin romanından ve Has'ın yönetiminden gelen tüm ilginç ve çekici yönlerine rağmen, gene de fazlasile uzun, yer yer fazlasile konuşkan bir filimdir. Hattâ, özellikle erotizm açısından, bazen kolay yollara kaçan bir filim. Gene de Has'ın getirdiği katılış ,gerçekten zevkli görüntüleri, renkli, canlı, stilize bir İspanya'yı canlandıran dekorları, giysileri ile, özellikle fantastik açmazları ile - kısacası kusurları ve tutarlı tarafları ile benzerine az rastlanan ilginç bir denemedir.

Giovanni Scognamillo

DAĞIN DOĞURDUĞU FARE YA DA KENDİNİ DAĞ SANAN FARE

JAMAIS LE DIMANCHE / PAZARLARI ASLA. Yönetmen / Jules Dassin Senaryo / Jules Dassin Görüntü Yönetmeni / Jacques Natteau - Müzik / Manis Hacidakis Oyuncular / Melina Mercouri, Jules Dassin, Georges Foundas, Titos Vadis. Yunan filmi, 1960.

Doğrusunu isterseniz, **Jules Dassin**'den, bu seyirci hayli «iyi» filmier görmüştür. Hele gelmiş geçmiş Hollywood prodüktörleri içinde en namuslusu bellenen **Mark Hellinger**'e yaptığı **«The Naked City** New York Esrarı», o yıllar için gerçekten bir aşama sayılabilirdi. **Dassin**, ilk defa kamerasını yaşayan'a, hayatın gerçeklerine çeviriyor, Hollywood'un damgalı düzmeceliğinden sinemasını kurtarmaya çalışıyordu. **Barry Fitzgerald'**ın canlandırdığı o polis komiseri bütünüyle çizgi dışıydı, alışılmışa karşıydı: Olağan bir kişiydi yani. Mide ağrıları çeken, karbonat içen, yaşlı başlı olmasına karşılık genç kızlara sulanan, paraya karşı yüzü yumuşak, yarı budala, korkak bir kişi. Oysa Hollywood filmlerinde seyircisi ile tanıştırılan kahramanlar hiç de öyle değildir; genellikle yaşamazlar onlar, bir eşine daha hayatta rastlamazsınız, her biri insan üstü yaratıklardır: Gözüpek, atılgan, yılmaz, attığını vuran, kadınların çekiciliğine her zaman pes dedikleri soydan, üstelik genç ve yakışıklıdırlar. Hiç bir fiziksel kusurları yoktur. Olamaz da. Olduğu zaman Hollywood kahramanı olmazlar da ondan.

Başka filmleri de vardır **Dassin'**in. Aklı başında derli toplu ve kara listeye girme nedenlerini tam oluşturan filmlerdir bunlar. ABD den sürüldükten sonra Avrupa'da yaptıklarının içinde en tutarlısı **«Rififi»**ydi; ama, kim bilsin sonradan aynı numarayı yeniden temcit plâvı gibi **«Topkapı»** da sil baştan ısıtıp seyircisine sunacağını? Ünlü kara listedeki **«Hollywood'lu Onlar»**ının içinde, zaten sonuna kadar direnen de pek çıkmamıştır. Hepsi de - özellikle ABD de kalanları istenen **«taviz»**leri vermişler, kara listeden pembe listeye atlamışlardır. Giderek McCarthy' ciliğin hışmı da yumuşamış, sonra sonra bütün bütüne ortadan kalkmıştır ya, **«Onlar»** bu kadarlığını bile beklememişlerdir. **Kazan, Ring Lardner Jr., Dalton Trumbo** ve

öbürleri keskin dönüşlerini yapmışlardır. **Kazan'ın** serüvenleri hep biliniyor. **Trumbo, Otto Preminger**'le insana tiksinti veren «**Exodus**»ün senaryoculuğunu yüklenmiştir; **Losey,** İngiltere'ye geçtikten sonra bir süre takma adlarla ikinci, üçüncü sınıf serüven filmleri çevirmiş, giderek eski gücüne dönme yolları aramıştır. Aynı sığıntıcılığı sürdüren **Edward Dmytryk,** «Give Us This Day»den sonra rahatlıkla bir «**Raintree Country**» - Hayat Ağacı»na imza atabilmiştir.

Diyeceğim, «Onlar», sıkılamanın ardından kişisel dirençlerini hiç bir zaman hiç bir ülkede sürdürememişler, koşullara boyun eğmişler ve beklenip istenen «**taviz**»leri nazlanmadan hemen vermişlerdir. İçlerinde en dengesizi de bu **Dassin** çıkmıştır. **Dassin,** elbette kötü sinemacı değildir, işinin de usutasıdır fakat bu üstünlüklerinin yanı sıra dengeli bir sinema adamı olduğu da ileri sürülemez.

«**Never On Sunday** - Pazarları Asla»; işsiz kalan, kendi kıt kanaat bütçesi ile bir film yapma imkânlarının avcılığına düşen **Dassin'**in eskimiş bir filmidir. Avrupa ülkeleri içinde iki yer, maliyeti en düşük film yapma imkânlarını sağlar size. Biri Yunanistan, öbürü de Türkiye. **Dassin,** Türkiye'yi değil de Yunanistan'ı seçmiştir. Üstelik iki etmeni de göz önünde tutarak. Bunlardan biri Yunanistan iç pazarı, öbürü de dünya pazarlarıdır.

«**Pazarları Asla**», bir küçük Yunan orospusunun hikâyesidir: «**Melina Mercouri**, bütün bir hafta istim üstünde çalışan fakat pazarları izin yapıp dinlenen bir sokak kadınını canlandırıyor. Sıradan bir rejisör olsaydı, **Dassin**'in yaptığının tam tersini yapar, «**Pazarları Asla**» da **Yunanistan**'ı bütün Yunanlılık boyutlarıyla alacağı yerde yalnızca back-ground olarak kullanırdı.

Dassin öyle yapmıyor. «**Pazarları Asla**» da konu Yunanistan'da geçtiğine göre, filmin ve kişilerinin Yunan olabilmesi için bütün boyutları, sıradan el atıp dizeliyor. Daha önce yapılmış ve denenmiş bir örneği de vardır: **Merimée**'nin ünlü «**Carmen**»inin adaptasyonu ile **Cacoyannis**'in «**Stellas**»sı. Sinemada konunun yerini önemsemiyor değilim. Batılıların alıp işledikleri nice konular bize de aktarılır, uygulanabilir. **Nitekim** şu yıllarda yerli filmcilerimiz hep bu yolu tuttular. Bir tek bağışlanmaz yanlışla tabii: Aldıkları konuları hiç bir biçimde bize uydurmadan, en küçük bir provaya bile lüzum görmeden yaptılar hem de. İşinin ustası **Dassin,** «Pazarları Asla»yı yalnız kendi adına değil, tutkunu olduğu **Melina Mercouri** için de tezgâhlıyor. Ayrıca Yunan'ı, Yunan insanını hiç bir zaman göz önünden eksiltmeden. O yüzden de filmini daha öncekilerle kıyaslanmayacak bir ilkelliğe sürüyor. Büyük bir haklılıkla; çünkü bu ilkelliğe tuttuğu aynada türlü sinema canbazlıklarına yer yoktu da ondan.



PAZARLARI ASLA / M. MERCOURI, G. FUNDAS

Dağın fare doğurması, ya da farenin kendini dağ sanması için ana neden, **Dassin**'in filminde Homer rolünü de yüklenmesidir. Kamera gerisindeki adam, sinemanın girdiğini çıktısını en ince noktasına kadar biliyor olabilir; oyuncu ne demek, oyun nedir, ne değildir bunları yutmuş, kitabını yazacak kadar bilgili ve güç sahibi de olabilir. Ama bunları bilmek o **kişi** aynı zamanda iyi oyuncu da olur anlamına gelmez. Oynatmak başka, oyuncu olmak ve oynamak başka başka şeylerdir çünkü. Bu kocaman yanlışın ortaya konması ve usta diye bilinen bir sinemacının rezil olabilmesi için bir **Pazarları Asla**» ve Homer rolü yetmiş de artmıştır bile.

«**Pazarları Asla**» bir **Dassin** zavallılığıdır ki, görülmelere değmez!

Tarık Kakınç

SEKİZİNCİ YÜZ

J. L. YEDİ YÜZLÜ ADAM / THE FAMILY JEWELS. Yönetmen / Jerry Lewis. Senaryo / Jerry Lewis, Bill Richmond. Görüntüler / W. Wallace Kelley. Müzik / Pete King. Dekor / Hal Pereira, Jack Poplin. Giysi / Sam Comer, Robert Benton. Kurgu / Arthur P. Zchmidt, John Woodcock. Ses / Hugo ve Charles Grenzbach. Oyuncular / Jerry Lewis (Şoför Willard Woodward ve Peyton Amca'lar: Palyaço Everett, Araba vapuru kaptanı James, Pilot Eddie Fotoğrafçı Julius, Gangster Bugs, Polis hafiyesi Skylock), Sebastian Cabot (Dr. Matson), Donna Butterworth (Donna Peyton). Yapım / Jerry Lewis - Arthur P. Schmidt Paramount, 1965. Süresi / 99 dakika.

Büyük lâf edeceğim sıkı durmak gerek: Jerry Lewis çağdaş Amerikan toplumuna, bu toplumun «American way of life'ına, Charles C. Chaplin'den beri en acı, sert çıkışı yapan, onu en güçlü biçimde eleştiren yönetmendir. (Sağdan ve soldan yuh! sesleri). Üç liraları bastırıp ailece Jerry Lewis'in filmini görmeye ya da «yazık ki Dean Martin'den ayrıldı. Ne güzel

şarkılar vardı filmlerinde» diyenlere göre değil tabii bu sözler. Ne de büyük aydın ciddiyetinden yana olanlara. «Kırk yaşından sonra muz kabuğuna bastığı için tepetaklak düşen adam olur muymuş canım» diyenlere bugüne kadar küçücük durumlar yüzünden kaç kere gülünç duruma düşmüş olduklarını ansımalarını salık vereceğim. Aşağılık duygularını Ringo'lu filmleri alkışlayarak ya da «Hasta Sinemamızın Cöntürkleri» başlıklı yazılar yazarak gidermeye çalışanlara ise değil bu sözler. 1960'tan bu yana yönetmenliğini yaptığı filmleri görüp ukâlâlığa başvurmadan dürüstlükle tartışanların vardıkları sonucu belirtiyorum yalnızca. Üç örnek vereceğim kanıtlarının kabul edilecekleri düşüne kapılmadan. **The Bellboy**'da otel komisi J. L.'ten müşterilerden biri arabasının bagajında bulunan eşyaları getirmesini ister. Getirilen, kapı önünde duran Volkswagen'in motorudur tabii. Amerika'da, bütün Avrupa'da satılandan çok Volkswagen'in satıldığı düşünülürse bundan daha olağan bir sonuç olamaz. (Ama sağdan ve soldan arabanın botoru da sökülür müymüş? Grotesk ve banal (!) ya da seyirciyle eğleniyor (!) bu herif, sesleri). İkinci örnek The **Nutty Professor / Aşk Hocası**'ndan. Ünlü kimya profesörü Dr. Jerry cep saatini çıkardığı zaman duyulan Amerikan deniz piyadelerinin marşıdır. A. B. D. militarizminin nerelere kadar girdiği düşünüldüğünde bütün kahkaha ya da küçümsemelerin yerlerini acı bir gülümsemeye bırakmaları, gösterilmesi gereken tepkiyi ifade eder. Son örnek **The Patsy / Artist Bozuntusu**'ndan. Günlük giysileri içinde baloya girmek isteyen ünlü oyuncu Stanley Belt kapıdan geri çevrilince, Chaplin'i ansıtan bir ayrım'da giysilerini smokin haline getirerek kendini kabul ettirir. Görünüşe değer verilen bir uygarlıkta bundan daha olağan bir sahnenin geçemeyeceği de açıktır. Ama ne var ki görünüşe verilen değer yalnızca bu ayrımı değil, Jerry Lewis'in yapıtının tümünü içermektedir. Bu konuda daha derin incelemeyi Tuncan Okan'ın önümüzdeki sayıda yayımlanacak yazısına bırakarak 7 yüzlü adam'a dönelim.


J. L. YEDİ YÜZLÜ ADAM / D. BUTTERWORTH, J. LEWIS

Gülme üzerine bir anlık bir düşüncedir The Family Jewels. Bir yanda beceriksiz, sevecen, zaman zaman gülünç durumlara düşen şoför Willard vardır. Bir yanda, bencil, biriktirdiği paraları İsviçre bankalarına kaçıran, çalıştığı sirki ve Amerikan yurttaşlığını terkeden palyaço Everett. Bir yanda çocukları seven bir insan vardır, öte yanda onlardan nefret eden biri. Sonunda, iyi'nin kazanması yine de kötü'nün kılığına bürünmesine bağlı olacak, Willard, Everett kılığına girerek küçük Donna'yı amcalarının elinden kurtarabilecektir ancak. Herkesin bu kılık değiştirmeye aldanışına karşın, Donna, Everett'in kişiliğine girmiş bile olsa Willard'ı tanıyacaktır. (Jerry Lewis bir söyleşi'de «beni en iyi anlayan çocuklardır. Çünkü onlar, canlandırdığım kişilerin ardında kırk yaşında, evli barklı bir adamın bulunduğunu düşünmezler. Bunu bilmezler bile.
Ben ne isem öyle kabul ederler» diyordu. Bu sözler temiz, bozulmamış duyguların ard düşünceye üstünlüğünü gösterir. Ama o çok larının kendisini geri itmesine aynayı kendi üzerlerine çevirerek cevap verir. Filmde pilot Eddie'nin tek motorlu uçağıyla Amerika'nın bir ucundan öbürüne götüreceği «siyah tüylü, gözlerinin teki turuncu ve özellikle 1961 yılının mayıs ayındaki Chovrelet arabalarının yaptıkları kazalar sonucunda sakat kalan kimsesiz kedileri koruma derneği» üyesi bulunan kadınların uçağın içinde film seyrettikleri bir ayrım vardır. Uçak fırtınada alt-üst olurken kadınların seyrettikleri filmde de kişiler düşerler, tabaklar kırılır. Kadınlar bu duruma müthiş gülerler. İçinde bulundukları acı durum, bir perdeye yansıdığında gülünç, gerçekdışı bir görünüş kazanmıştır. Jerry Lewis'in bütün tematiği bu ayırım'da kendini özetler.
The Family Jewels özellikle Blake Edwards'ın filmlerinde rastladığımız gecikmeli gülüt'ü uç noktasına vardırır. Filmin başlangıç sahnesinde beyzbol oyuncusu Willard'ın gangsterleri istemeyerek safdışı edişi görülür. Bundan sonraki çekim, Willard'ı şoför giysisinin düğmelerini iliklerken gösterir. Bu bitmez tükenmez düğmeleme seyirciyi bundan sonra göreceği çekime hazırlar. Sabırların tükendiği anda çekim değişir, yerde baygın yatan gangster taslaklarını görürüz.
Bir de Donna Butterêorth'tan söz etmeliyiz bitirmeden. Büyük bir ilgisizlikle yaşantısına katılan amcalarını sessiz, dikkatli, düşünceli bir biçimde inceler Donna. Kimisi bu küçüğü yüzsüz bulmuştur. Kimi ise son derece sevimli. Onu

gerçek kişiliği içinde kabul edenlerin sayısı kaçtır kimbilir? Oysa asıl görülmesi gereken, Donna'nın çocukluğun, sevilsin sevilmesin bu dönemin hiçbir sınıfına girmediği, sığmadığı olmalıydı. Jerry Lewis için Donna, açık, ölçülü, titiz bir dikkat ifade etmiş, böyle bir dikkatin simgesi olmuştur. Sanki Lewis filmini Donna'nın seyirci olduğunu düşünerek yaratmıştır. Bunun böyle olmadığını, olamayacağını bile bile. Ne olurdu, Donna'nın dikkatinin pek azını Jerry Lewis'in yapıtına karşı gösterseydik. Ringolarla, Halit Refiğ'lerin çağında gerçek bir sanatçıyı, bulurduk.

Jak Şalom



LANDRU / C. DENNER, C. ROUVEL

TATLI CANAVAR!

LANDRU - Yönetmen Claude Chabrol - Senaryo, Uyarlama ve konuşmalar / Françoise Sagan Gör. Yön. / Jean Rabier Dekor / Jacques Saulnier Müzik / Pierre Jansen Kurgu / Jacques Gaillard Oyuncular / Charles Denner (Landru), Michèle Morgan (Celestine Buisson), Danielle Darrieux (Berthe Héon), Hildegarde Neff (Mme X), Juliette Mayniel (Anna Colombe), Stéphane Audran (Fernande Segret), Denise Provence (Mme. Lacoste), Françoise Lugagne (Mme Landru), Claude Mansard (Moro Giafferi), Mario David (Savcı), Raymond Queneau (Clemenceau), J. P. Melville (Georges Mandel) Yapım / Carlo Ponti - Georges de Beauregard, 1963

Gerçekten pek de «tatlı» ya da «sevimli» diye adlandırılacak bir insan değildi Landru oysa, ne hikmetse, Chaplin'in Mr. Verdoux'sundan sonra Chabrol / Sagan ikilisi 1910'ların korkunç «kadın katili»ni kibar, ince ruhlu, müzik sever, tüm «kusurları» na rağmen kalabalık ailesile yakından ilgilenen, ince mizahlı bir kişi olarak ele alıyorlar ve de öylesine tanıtıyorlar bizlere. Chaplin'in Verdoux'sundan sonra diyorum, çünkü ortak noktalar hatta ortak amaçlar, hiciv ve mizah dozundaki benzerlikler her iki filmde de belli. Şimdi bir soru çıkıyor karşımıza dört köşeli bir moralist sorusu Landru gibi bir «canavar»ı böylesine sevimli göstermek doğru olur mu? Soru aslında gereksiz çoğu sanat yapıtlarının «anormal» tutumu savunduktan sonra. Şu var ki, Chaplin daha kurnaz davranıp Landru'yu Verdoux hüviyetine (veya Verdoux'yu Landru hüviyetine) bürünmekle yetindiğinde Chabrol / Sagan ikilisi çoğu zaman gerçek bilgilere dayanarak Landru'nun, Paris'te yaşamış olan Landru'nun, öyküsünü veriyorlar bize. Oysa «Landru» filmini kullanılan tarihsel veriler ne denli gerçek olursa olsun tümü ile gerçeğe harfi harfine uyan bir öykü gibi almamalı. Perdedeki Landru bir bir Landru çeşitlemesidir, kişiliği, konuşmaları, espriler ve de cinayetlerile. Kısacası, Landru konusunda hoş bir «eğlence», tipik bir «divertissement»...

Hiç belli olmaz, ilerde belki de Gilles de Rais, Kontes Elisabeth Battory, Karındelen Jack, Düsseldorf Vampiri ya da Boston Canavarı gibi cinsel psikopatolojinin «örnek» kişileri konusunda da öylesine zevkli filimlerle karşılaşırız - kaldı ki bir de çok yakın örneğimiz de var, nenfoman Bonnie ile homoseksüel Clyde'in «heyecanlı» maceraları! Her ne ise, biz «Landru» ya dönelim... «Dahilere daima canavar derler» diyen Landru'ye, kadınlarla konuşmasını bilen, kadınların gönlünü çalmasını bilen Landru'ye. Ve de bu ve başkaca yönlerile Landru'nün ilginç bir kişi ilginç bir canavar, evet - olduğunu kabul etmeli; tüm cinsi sapıklar gibi ilginç. Chabrol / Sagan pek tabii işin bu yönüne eğilmiyorlar, daha ziyade ve bir kez daha Verdoux'ya, «Bir kişiyi öldürürseniz cani, bir milyon kişiyi öldürürseniz kahraman olursunuz» diyen Verdoux'ya dönüyoruz Landru'nün yaşadığı, cinayetlerini işlediği Birinci Dünya Savaşının havasını vermekle, Clemenceau / Mandel ikilisinin yakın ilgisini belirtmekle, Landru'ye bir çeşit az buçuk «hafifletici durumlar» yaratmak ister gibi oluyorlar.

Aslında filim gerçek Landru'nun sinik mizahina, olağanüstü soğuk kanlılığına, psikopatlara özgü çekiciliğine uygun erişilmesi güç bir deneme, ve hiç kuşkusuz bir başarı, Chabrol'un yönetimi, Sagan'ın konuşmaları, Denner'in nefis oyunu ile...

Şu var ki, duruşmada Moro - Giafferi'nin bağırdığı gibi, «Onbir cinayet söz konusu. Neşeyi kapıda bırakalım.» Ve Chabrol / Sagan neşeyi kapıda bırakmıyarak içeriye alıyorlar...

Giovanni Scognamillo

KURAL'DA KURALDIŞI'LIK

KUMARBAZLAR KRALI / THE CINCINNATI KID. Yönetmen / Norman Jewison. Senaryo / Richard Jessup'un romanından Ring Lardner Jr. ve Terry Southern. Görüntüler / Philip H. Lathrop. Müzik / Lalo Shifrin. Dekor / George W. Davis, Edward Carfagno, Henry Grace ve Hugh Hunt. Giysi / Donfeld. Kurgu / Hal Ashby. Ses / Franklin Milton. Oyuncular / Steve McQueen (Cincinnati Kid), Edward G. Robinson (Lancey Howard), Ann Margret (Melba), Karl Malden (Shooter), Tuesday Weld (Christiane), Joan Blondell (Lady Fingers), Rip Tom (Slade), Jack Weston (Pig), Cab Calloway (Yeller), Jew Corey (Hoban), Theo Marcuse (Felix), Milton Selzer (Sokal), Karl Swenson (Mr. Rudd), Emile Genest (Cajun), Ron Soble (Danny), Irene Tedrow (Mrs. Rudd), Midge Ware (Mrs. Slade). Yapım / Martin Ransohoff Filmways Solar M.G.M., 1965, Süresi / 113 dakika.



KUMARBAZLAR KRALI / A. MARGRET, S. McQUEEN

Bir yaratıcı ve sanatçı bakışının meydana getirdiği ve bizim de savunduğumuz «düzenleme» filmlerinin yanında, daha çok «yerleştirme» çabasının önemli olduğu filmlerin varlığı herkesçe bilinir. Bunlarda yaratıcının bakış açısı, iyi hazırlanmış bir hikâyenin kişilerini, belli bir mekânda yaşatmanın teknikle ilgili çalışmasının yanında önemsiz kalır. **The Cincinnati Kid**, işte bu filmlerden. Yine aynı nedenle **Norman Jewison'**un kim olduğunu bilmek, şu ya da sahneyi eline tutuşturulan senaryoya göre anlatacağı hikâyenin belli bir yerine «yerleştirme»si yanında ikinci derecede bir bilgi oluyor. Değerleri inceden inceye saptanmış bir endüstride yönetmenin, ücretle çalışan bir adam olmaktan başka bir işe yaramadığı, tersi bize kanıtlarıyla gösterilmedikçe inanmak zorunda olduğumuz bir durum. **Sam Peckinpah'**ın korkunç yapımcı **Martin Ransohoff** tarafından birkaç günlük bir çalışmadan sonra kapı dışarı edilmesi ile işin içine giren Jewison'dan yaptığının daha iyisini istemek, bu endüstri yıkılıp yerine sanatçının yaratıcılık hakkına saygı gösteren bir yenisi kurulmadıkça bunu ümid etmek örneğin Halit Refiğ'den iyi film beklemek kadar düş ürünü bir şey olanaksız. Bu kuralın dışına çıkabilmiş olanlardan Lang ve Renoir'in üzerinden yirmi yılı aşkın bir süre geçtiğini de unutmamalıyız bu arada. Demek oluyor ki The Cincinnati Kid'i değerlendirirken dıştan bir şartlanmayı göze almayı da peşinen kabul etmemiz gerekir. Bu, böyle olduktan sonra atış serbest tabii.

Kuşkusuz Jewison'un elindeki oyun kâğıtlarından bazıları bir hayli değerli. Bunları filmin bütününe serpiştirerek kabul edilebilecek bir gerilim yaratmayı da başarmıyor değil. Bunlardan biri oyun salonlarının, dumanlı, sessiz ve gölge dolu, çekici havası. Otuzbeş dakika süren Kid'le Lancey Howard'ın karşılaşması bir Western filminin kurgusundaki dakiklik ve tartımla hazırlanmış. «**Stanislawsky**»ci oyuncuların başarısı, aynı çekimde göründükleri zaman Edward G. Robinson'un McQueen'i her keresinde «ezmesine» karşın yine de filme büyük bir katkıda bulunuyor. Jewison elindeki iyi kâğıtlardan ikincisi «**roaring twenties**» in, o 1925'lerin deli dolu New-Orleans'ının renkli ve gürültülü görünümünü yeniden canlandırarak oynamış. Bunu her çekimde, çerçevenin içindeki en küçük ayrıntıya dek bulmak olanaklı. Özellikle oyunun kuralları ile ilgili küçük ayrıntılar seyircinin dikkatini dağıtmadan filmi izlemesini sağlıyor. Burada sinemanın «varolma nedeni»ni meydana getiren öğelerden belki de birincisini yakalıyoruz. Küçük bir ayrıntıdan bir devrin, bir çağın büyüklüğüne geçiş. Özel'den genel'e bağlanma. Kimbilir, film, kazanç esasına dayanan bir endüstrinin satışa çıkardığı mal olmasa, belli bir uzunlukta olması gerekmese, kısaca para, üremesine yardım ettiği film karşısında ayraç olma niteliğini bıraksa, belki de çok, çok kısa filmleri alkışlıyabileceğiz, bugün iki saatlik filmlerin vardıkları sonuçlara birkaç dakika içinde ulaşan. Sinema o zaman, biçim özelliklerinin çekiciliğine kendilerini kaptırarak söyleyeceklerini evirip çevirip yeniden, başka başka ambalajlar içinde sunan sinemacıların kölesi olmaktan çıkıp, sanatçının toplumla ilişkisini en kısa yoldan, en dolaysız biçimde sağlayacak bir araç olabilecektir. O zamana kadar, karanlık salonlarda terler dökerek «birkaç metre sonra belki yeni birşeyler

vardır» ümidiyle dayanıklılığımızı sınava sokacağız. İşte bu yüzden, **KISA FİLM**'i sinema yapmak isteyenleri - tabii sinemacı olabilmek için temel nitelikleri taşıyorlarsa - bu çok güç uğraşa, onun çok özel anlatımına hazırlayıcı olduğu için savunuyor, «zengin çocuklarının hobby»si olmadığını ileri sürüyoruz.

Jewison'un sinematografik anlatımı bir Hollywood yönetmeninde pek rastlanamayacak nitelikler taşıyor. Gerçi bugün Hollyĝood televizyonunun yetiştirdiği kırk yaşlarındaki yönetmenlerin bir çırpıda **Frankenheimer'i, Martin Ritt'i, Sidney Pollack'ı** sayalım çabalarıyla akademizm'den kurtulmaya çalımaktadır ama bu çabaların başarıya ulaşması için vakit henüz çok erkendir. Jewison özellikle ters bir kurgu'dan yararlanarak seyircinin dikkatini dağıtmamaya, tersine onu gitgide daha çok meraklandırarak filme bağlamaya çalışmaktadır. Slade'-in salonunda yaptığı tabanca atışlarıyla horoz döğüşünü gösteren ayrımlar böyle bir kurgu'nun en iyi örnekleri olarak verilebilir. Burada da özel'den genel'e giden bir anlatım olarak tanımlayacağımız bu çalışmada amaç, ayrım'ın neden sözettiğini en sona saklayarak, seyirciye olayı değerlendirebilmesini sağlayarak bütün yardımcı öğeleri vermektir. Örneğin horoz döğüşü ayrım'ında önce horozlar, sonra heyecandan terleyen insan yüzleri, daha sonra bu insanların ellerindeki dolar desteleri ve en sonra döğüşün yapılacağı alanın genel görünüşü verilmektedir. Tabii bu anlatım ancak **«iki saatlik film yapmak zorunda olan endüstriler»**in kurallarına uygundur ve yukarıda belirttiğimiz şartlanma'nın kabulünden sonra değer ifade edebilir. Hollywood bir zamanlar taşıdığı «iyi», bugünkü «kötü» nitelikleriyle her zaman çizgi dışı olduğunu bir kez daha kanıtlamış olmaktadır böylece.

«Kid» bunun dışında melodramatik anlatımın bütün aşağılıklarını taşıyan bir filmdir. Robinson'a, Mc Queen'e ve hatta Jewison'a rağmen.

Jak Şalom

ANTONIONI'NİN ÇIKMAZI

L'ECLISSE / BATAN GÜNEŞ. Michelangelo Antonioni'nin filmi. Senaryo / Michelangelo Antonioni Tonino Guerra, Elio Bartolini, Ottiero Ottieri. Görüntüler / Gianni Di Venanzo. Müzik / Giovanni Fusco. Dekor / Piero Poletto. Kurgu / Eraldo Da Roma. Oyuncular / Alain Delon, Monica Vitti, Francisco Rabal, Lilla Brignone, Rossana Rory, Mirella Ricciardi, Louis Seignier. Yapım / Robert ve Raymond Hakim, Interopa Film Cineriz Roma Paris Film, İtalya 1962.

Yalnızlığı sinema aracıyla yankıladığı kendine özgü bir tedirginlik sineması yapan Michelangelo Antonioni'ye göre, tarih çağları boyunca kişinin dünyadaki durumu ve yaşam üstüne düşündüklerinin kuşkusuz bugünkü en karmaşık ortamında gerçeğe yabancı çağdaş insanın yaşama karşı yeniden bir güçlenmesi, yalnızlığının, umutsuzluğunun giderilmesi; herşeyde korkunç bir yapmacıklıkla sürdürülen yaşamın boşunalığı, anlamsızlığı içinde çözüm olarak sevginin en doyurgununun sığınağına, aşka bağlanmakla mümkündür ama bu da geçici bir çare bile değildir. Bir üçlemenin son filmi olan L'Eclisse / Batan Güneş, gerçeğin aydınlığında insan gözlerinin kamaşmasıdır. İçselliğinin alabildiğine dışlaşarak evrensel gerçeği her filminde usanmaksızın yansıtmasıdır Antonioni'nin yaptığı. İntihar da bir çözüm getirmez. Ama kimilerince bir kurtuluştur gene de. Dipsiz bir uyuşmazlık, anlaşmazlık çukurunda sürgit kıvranan Antonioni kişileri Cronaca di un Amore, Tentato Suicidio, Le Amiche, Il Grido ve L'Avventura' da hep intiharı / ölümü yeğlerler. L'Eclisse'e de bir iki ölüm serpiştirmeden edemez Antonioni, bir borsa görevlisine saygı duruşunda, bir ölünün sudan çıkarılışında «insana gelen bir olgu değil, insanın doğduğundan beri yaşadığı bir olgu» olan ölüm, seyircinin kendini tanılamasını ,ölüm içinde bir varlık olduğu gerçeğinin bilincine varmasını sağlar, buruk bir biçimde duyurarak, yoğun bir gülünçlükle (arabadan sarkan ölü eli). Baştan söylemeli, L'Eclisse burgun, yılgı veren bir kederin anlatısıdır. İnsan ilişkilerinin uyuşmazlığının yazarları L'Avventura'da Fitzgerald'ın, La Notte'de Herman Broch'un yapıtları (Night is tender, Die Schlafwandler), L'Eclisse'de Vittoria'nın fosil tutkusu (dolaylı olarak ilkele duyulan özlem), son' daki karışık görüntüler, su fıçısının boşalışı, vb. hep Antonioni'nin umutsuzluğunun simgeleridir. Çağdaş uygarlığın olumsuzluğunu yansıtan Antonioni çokluk öbür sinemacıların yaptığının tersine seyirciye yeterince bir özen gerektiren, düşündürücü, acı veren bir birlik sunar öyle ki son'da çarpıldığıyla kaskatı suskun kala kalır seyirci.

Nedir Antonioni'nin anlattığı? Tamamlanan bir ilişki, başlayan bir başkası. L'Eclisse'in öyküsü kısaca budur. Daha kurulmaya başlamadan yozlaşan, çözülen ilişkiler. Konu gene L'Avventura ve La Notte'nin bildik üçgeni çevresinde düzenlenmiştir. Anna / Valentina / Piero, Claudia / Lidia / Vittoria, Sandro / Giovanni / Riccardo Antonioni'nin usanmadan, bıkmadan anlattığı bu tek sesli öykünün (L'Avventura, La Notte, L'Eclisse üçlemesinin) pek böylesi bir bölümlemeye sokulamayacak Piero dışında bir matematik kesinliği kazanmış kişileridir. Antonioni, toplumdaki yeri ve yapı özellikleriyle erkekten daha mutsuz olabilen kadını daha önemsemesinin, daha etkin işlemesinin ilk örneği olan Le Amiche'den sonra bu üçlemesiyle de bunu sürdürür ve sürdürecektir (Deserto Rosso). Seyircinin kararsızlıkların, anlaşılmazlıkların, bir bırakılmışlığın boşluğuna itildiği L'Eclisse'e Riccardo'nun (F. Rabal) evinde tedirgin eden bir vantilatör hırıltısının, masa üzerindeki toplumsal kitapların, erkeğin cinsel organını çağrıştıran çeşitli nesnelerin ve duvarlardaki çağın modernizmini simgeleyen soyut resimlerin eşlik ettiği Vittoria'yla (M. Vitti) Riccardo'nun ayrılık



BATAN GÜNEŞ / M. VITTI, A. DELON

sahnesiyle girilir. Sigara artıklarıyla dolu küllük tartışmayla geçen bütün bir gecenin rahatsızlığını gösterir. İlgisiz, acımasız bir Roma'da kendini yavaştan umutsuzluk ve yalnızlığa alıştırır Vittoria; aşkı gerçekleyemeyen, amaçsız atılımlarının ortasında geçici de olsa bu kurtuluşunu da yitiren, bütün öbür insanlar gibi bir başına kalmaya mahkum. Le Amiche'yi hatırlatan Vittoria ve arkadaşları bölümünde Antonioni, kadınların konuşmalarında uyanan, bilinçlenen kara Afrika sorununa değinir (Antonioni'nin toplumculuğu). La Notte'deki erotizm deneyini (zenci kızın gösterisi) daha bir yadırgatan biçimde sürdürür burada Vittoria'nın yabanıl, ilkel dansıyla. Ayrılışı anlamayan ya da anlamak istemiyen «aydın» Riccardo, bu Afrika sahnesini izleyen sahnede kapısını zorlar Vittoria'nın, son bir umutla, bundan sonra da yiter Vittoria için; L'Avventura'da Sandro için Anna'nın Lisca Bianca'nın yabansı dekorunda gerçekten yitişi benzeri. Borsaya, annesini görmeye gidişleriyle şimdiye değinki Antonioni kişilerinden ayrı, oynak ve hırslı Piero (A. Delon) ile olan ilişkileri sıklaşır Vittoria'nın. Birlikte gezintiler, fiskiyeli bir parkta, tamamlanması yarılanmış bir yapı yöresinde, aynı çevrede hep. Bu kez La Notte'de Valentina'nın karanlıkta tam onu kucakladığında ışığın yanmasıyla Giovanni'ye dediği gibi «görüyorsun saçma bir şey bu» demez Vittoria Piero'ya, ya da demeye fırsat bulamaz, Piero'larda, Piero onunla sevişmek istediğinde. Kişinin tek gerçeği yatmaktır. Vittoria da Piero da birbirlerini sevmek oyunu oynamaktadırlar. «Evrende bulunmak» olayı üstüne yönelen sıkıntı, «evrende olan» herşeye karşı korkunç bir ilgisizlik yaratır Vittoria'da. Yarın görüşecek miyiz? Öbür gün? Sonraki günler? Bu akşam? Sekizde, aynı yerde. L'Eclisse'in finalinde Vittoria'yla Piero'nun buluşmak için sözleştikleri yerde akşam olur, «kutsal bir gün daha sona erer», ikisi de gelmezler. Vittoria yalnızlığını Piero'nun ya da başta Riccardo'nun yalnızlığına eklemenin boşunalığını anlar, bilinçle dizginlerler benliklerini, aralarındaki ilişki tamamlanmıştır artık, filmin başındaki örneğe benzer bu Riccardo'nun gerekli ama sonuçsuz direnişi dışında; çözülüş kaçınılmazdır, anlıyarak tüketirler bu bağlantıyı ikisi de. «Ne zaman biriyle ilişki kurmaya kalksam aşk yitiyor» der La Notte'nin Valentina'sı. L'Avventura'da Sandro ile Claudia'nın terkedilmiş köy, ölgün evler çevresinde sevişmeleri daha baştan aşklarının sonunu getirir. Antonioni'nun biçimciliği korkunçlaşır, L'Eclisse'in konuşmasız son bölümünde yöreyi verirken. Bu son'da Di Venanzo'nun görüntüleri ve Fusco'nun apansız giren kopuk kopuk piyano müziğiyle «kişisel bir öykü değil, bir duygunun öyküsüdür L'Eclisse ya da duygu olmayanın» diyen Antonioni'nin bütün filim boyunca verdikleri, duyurdukları doruğuna ulaşır. L'Eclisse'in bütününde özgün, aydın'ca bir beğendirme çabası açığa çıkar, öteki Antonioni filimlerindeki gibi; çarpıcı çerçeveleme düşkünlüğü, akıcı bir kurgunun hızlandırdığı başarılı görüntüler, doğal dekorların kullanımı, oyuncu yönetimi, biçimle özün kaynaşması, plastik biçim kaygısı, vb. bütün öbür filimlerinden daha yoğun olarak belirir L'Eclisse'de. Süregelenlerden bambaşka çağımızda boyuna aynı temayı yeniliyerek tekrarlaması büyüklüğünün kusuru kabullenilen Antonioni, Roma borsasının soluk kesici ortamının iki alıcıyla çekilmiş belgeci anlatımı dışında, kimilerince durgun, sıkıcı, anlaşılmaz diye yerilebilecek L'Eclisse'de çağdaş insanın vardığı yeri (bir kadının yaşamından bir bölümü) verir, sadece gösterir. Tutarlı bir çözüm getirmek iddiasında değildir, göstermekle yetinir Antonioni, çağın olumsuzluğunun sıradan bir tanığı olarak herhangi bir çıkar yol, kurtuluş falan öğütlemeden betimler sadece. Sinemada Beckett'i akla getiren Antonioni, Beckett'in amansız kara alaycılığının tersine kendine özgü bir çeşit duyguculukla trajik olanı yansıtır. Beckett'in mutsuz Winnie'li Mutlu Günler'i benzeri mutsuz Vittoria'lı L'Eclisse, Antonioni'nin «bugünün yaşantıları içinde duyguların sunulması» diye nitelediği, aynı temanın çeşitlemelerinden oluşan L'Avventura, La Notte, L'Eclisse üçlemesinin kuşkusuz en iyi parçasıdır. L'Eclisse, çağını algılayan Antonioni'nin yaşantı ve deneylerinden bütünlenen karamsarlığının belirişini en son kerteye çıkaran çok anlamlı bir araştırı, sonuçsuz bir umutsuzluk konuşmasıdır. Giderek söylenebilir, Antonioni bütün filimlerini L'Eclisse'i meydana getirmek için yapmıştır. Ama artık...

Sungu Çapan

DEĞERLENDİRME	● Kötü		●● Sıradan		●●● İlginç	●●●● Güzel		●●●●● Başeser
	Tanju Akerson Yeni İstanbul	Sungu Çapan Yeni Sinema	Atilla Dorsay Cumhuriyet	Ali Gevgilili Yeni Dergi	Tuncan Okan Milliyet	Çetin A. Özkırım Yeni Gazete	Giovanni Scognamillo Yeni Sinema	Jak Şalom Yeni Sinema
S Gece/La Notte	●●●●●	●●●	●●●●	●●●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●●
S Batan Güneş/L'Eclisse	●●●●●	●●●●	●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●●	●●●
S Saragosa'da Bulunan El Yazması/Rekopis..		●●	●●●	●●●			●●●	●●●●
S Landru			●●	●●		●●●	●●●	●●●●
Utanç Duvarında Casusluk/The Spy who came..	●●●		●●●	●●●	●●	●●	●●●	●●
S 43'ün Uzun Gecesi/La Lungha Notte del'43	●●		●●	●●●	●●●		●●	●●●
Kumarbazlar Kralı/The Cincinatti Kid			●●●	●●	●●	●●●		●●●
Pazarları Asla/Jamais le Dimanche		●	●●●	●●	●●	●●●	●●	●●
Haydut/The Outrage	●●●	●	●●●		●●	●●	●●	●●
Şirin Hafiye/The Spy in Panties			●●●	●●●●		●		●●
S Prens Bajaja/Bajaja			●●					●●●●
Esirler Kampı/Counter Point			●●●			●●		
İstiklal Fedaileri/Quien Sabé?					●●	●	●●	●●
İtalyan Usulü Aşk/Adulterio All'Italiana				●●	●	●●	●	
Bekleyen Çocuk/The Child is Waiting			●●			●●		●
Öl Sevgilim/Die,Die My Darling			●		●	●	●●	
Öksüzlerin Çilesi/L'Incompreso					●	●●		

[redacted]

[redacted]